Akzente

ZEITSCHRIFT FÜR DICHTUNG

1/1957

DEM INHALT

ÄHLUNGEN
bert Heckmann: Der Klavierspieler
drich Rasche: Sohn des Staubes
mann Lenz: Die Muse

GEN DER LYRIK
W. Adorno: Lyrik und Gesellschaft
ter Klotz: Jugendstil in der Lyrik
t Leonhard: Zum modernen Gedicht
Poethen: Dichter - Gedicht - Leser

ICHTE
s Arp / Georg Britting / Johannes
hen / Albert von Schirnding

HANSER

AKZENTE

herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

Heft 1 · Februar 1957

Jakob Michael Reinhold Lenz · Unser Herz .....
Herbert Heckmann · Der Klavierspieler .....
Johannes Poethen · Verwandlungen der Iris .....
Fragen der Lyrik
Theodor W. Adorno · Lyrik und Gesellschaft .....
Volker Klotz · Jugendstil in der Lyrik .....
Kurt Leonhard · Zur Definition des modernen Gedichts ....
Johannes Poethen · Dichter – Gedicht – Leser .....
Georg Britting · Gedichte .....
Hans Arp · Auf verschleierten Schaukeln .....
Friedrich Rasche · Sohn des Staubes .....
Gustav Sack · Die Dirne .....
Hermann Lenz · Die Muse .....
Albert von Schirnding · Gedichte .....
Albert Arnold Scholl · Etwas kündigt sich an .....
Gabriele Wohmann · Ein unwiderstehlicher Mann .....
Anmerkungen .....

*

(C) 1957 by Carl Hanser Verlag München

JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ

UNSER HERZ

KLEINES Ding, um uns zu quälen
Hier in diese Brust gelegt,
Wüßte mancher was er trägt,
Würde wünschen, tätst ihm fehlen.

Deine Schläge, wie so selten
Mischt sich Lust in sie hinein
Und wie sind sie schnell, mit Pein
Jede Lust ihm zu vergelten.

Dennoch, weder Lust noch Qualen
Wär' weit schrecklicher als das.
Lieber schmelzt mein Herz zu Glas,
Meines Schicksals heiße Strahlen!

Lieben, hassen, streben, zittern,
Hoffen, zagen bis ins Mark.
Ach das Leben wär' ein Quark
Tätest du es nicht verbittern.

HERBERT HECKMANN · DER KLAVIERSPIELER

Eine völlig erfundene Geschichte

SIE werden meinen Freund Adrian nicht kennen. Seine lett
steckbriefliche Beschreibung traf weniger zu. Der tierische A
druck, den man ihm dank seiner Straftaten zuschrieb, war
Wirklichkeit von Güte und Ironie zugleich beseelt, ohne auch c
geringsten Anflug von grimmer Verbrecherlichkeit zu verraten.
hatte die sanft anliegenden Ohren eines Wohltätigkeitsvorstanc
Im scharfen Kontrast dazu stand sein kühn geschwungenes Kinn u
die trotzig gewölbte Stirn, was aber wiederum durch die harmo
sche Gliederung seiner Gesichtszüge herabgemildert wurde. Kurz u
gut: er hatte eine gut gewachsene Gestalt und war ohne Fehl v
seinen Eltern in die Welt gesetzt worden, wenn das nicht schon
Grund für melancholische Grübelei wäre. Jedoch fand derlei A
wandlung in seiner Brust keinen Platz. Die Skala seiner Gefühle v
mehr zum Exzessiven hin ausgebreitet. Der Hang zu theatralisch
Unbekümmertheit, wobei jedoch der Hang selbst noch lange ni
die schiefe Bahn bezeichnen soll, verführte ihn zu manchen Leic
sinnen. Entgleisungen ereigneten sich aber erst nach seiner Puber
nachdem Ansätze idealistischer Gesinnung in den ersten Amou
verlorengingen.

Adrian lebte keineswegs von der Hand in den Mund. Um im Bil
zu bleiben, er lebte von anderen Händen: doch hätte er die Denu
ziation, er wäre ein Schmarotzer, abgewiesen, wenn nicht sogar v
dammt, denn ein Schmarotzer ist ein Mensch, der mit mangelnd
Geist sich zu fremden Tischen begibt, um sich den Bauch vollz
schlagen, weil in seinen Kopf nichts hineingeht. (Was werden da
Plagiatoren denken?) Adrians Lohnempfinden war durchaus verf
nert, er konnte nicht anders als sich irgendwie verdient machen u
sei es durch einen Witz, den er immer geschickt mit seinem Läch
orchestrierte. Gott sei Dank nötigte er sich nicht dazu, denn Gewa
anwendung am Geiste führt meistens zu Fehlleistungen, so gut
gemeint sein mögen. Der Witz war Adrian, was anderen ei
Bemerkung über das Wetter ist oder der geschäftliche Ruin ei
Bekannten oder der Ehebruch einer geschätzten Frau.

Adrian lebte vom Witz: er präsentierte ihn mit Charme, wobei er nd seine Humoren zur Geltung kamen, ein Glücksfall, wie Sie sehen erden. Jedoch wußte Adrian wohl, daß er Damen gegenüber mehr ine melancholische Nuance hervorkehren, das Lächeln in die Trauer inüberspielen lassen müsse. Sarkasmus ist der weiblichen Seele fremd. Die Zote behielt er für Herrn vor, die gut gebügelt und resigniert ivol ein schwaches Lächeln zeigten, als gäbe es nichts Neues unter ieser Sonne. Adrian wurde aus Selbsterhaltungsgründen Psychologe, m seine Humoren an den Mann zu bringen oder sagen wir besser n den Geist, wenn auch die Skepsis des geneigten Lesers diesen nicht u erwarten wagt. Aber die Welt ist halb so schlecht, wie sie ein Moralist gern hätte.

Das allein war noch nicht strafbar. Außerdem hatte Adrian noch inen Beruf. Gut. Er hatte die Beschäftigung gefunden, die ihm auf en Leib zugeschnitten war. Er spielte in einem Café Klavier, aber ur mimisch, denn in und für die Musik war er, um es schlicht aus- usprechen, eine Null. Das hinderte ihn aber nicht, das mechanische Klavier spielen zu lassen, das er mit einem Bewegungszeremoniell einer Glieder nach Gutdünken begleitete. Seine Gebärden schmieg- en sich an die Melodien, die aus dem Klavier hervorquollen. Er chmolz, gefror, zitterte, warf den Kopf, in dem sein Charakter kul- ninierte, zurück und vor und wieder zurück: je nach dem Gesetz er Klänge. Sein distinguierter Frack, dessen Schwärze das Elfen- einerne seiner Schwermut auf der Stirnpartie verstärkte, war das Geschenk einer älteren Freundin, die mit der Maxime, Kleider machen Leute, schon viel Unheil angerichtet hatte. Aber zurück. Mit Hilfe eines Spiegels studierte Adrian das Gebaren seines Könnens ein, was ihm eben- oviel Schweiß kostete wie einem anderen das Einüben eines Konzertes.

Es war, als käme das Instrument durch die pantomimischen Floskeln rst richtig zur Geltung. Jedoch wußte keiner außer dem Chef und inigen Freundinnen Adrians von dieser Parallelaktion. In den Augen es Publikums war Adrian legitim. Der Kaffee schmeckte allgemein esser. Hinzu kommt noch, daß Adrian schön zu nennen war. Von inem Kretin wird kein großes Können erwartet, es sei denn, man pürt die Tragik, die sein Spiel durchpulst, daß der Zuhörer von den Wogen des Mitleids mitgerissen und das Opfer einer Ergriffenheit wird.

Der Kunstgenuß ist oft nur eine sentimentale Regung.

Adrian unterstrich seine Fähigkeiten durch ein angenehmes Äußere
Zuerst litt er darunter, bis er sich dem Bann seiner theatralische
Untermalung nicht mehr entziehen konnte. Er spielte, soweit ma
hier überhaupt spielen sagen kann, mit Herz, legte den Kopf zurüc
und trank das Entzücken seines Publikums von Damen aller Art. I
mußte nur zusehen, daß seine Hände dem Rhythmus des Spiels fol
ten und nicht in die Pausen hineinfielen.

»Die Drahtzieherin Musik«, er liebte dieses Bild und bat um G
haltserhöhung. Dieses Ereignis brachte ihm einigen Ruhm ein. A
er jedoch einmal aufgefordert wurde, auf einer Party zu spielen, hät
er beinahe zugesagt, so sehr glaubte er sich schon im Besitz der Musik
die er doch nur begleitete. Aber schließlich war ihm das Gefühl eige
schöpferischer Tätigkeit so in Fleisch und Blut übergegangen, daß
eines Tages doch vor einem fremden Klavier saß und seine schmale
feingliedrigen Hände emporhob, um sie sanft über die Tasten falle
zu lassen, wie er es von dem automatischen Klavier her gewöhnt wa
Das Publikum verharrte in ekstatischer Erwartung. Adrian glaub
an keine Mißtöne. Er war sich seiner Sache sicher, daß er sich genial
scher gebärdete als nötig. Nun aber zum Anfang. Die ersten Tön
die er dem matt glänzenden Bechsteinflügel entlockte, waren vo
einer melancholischen Dissonanz. Er war überrascht, daß überhau
etwas zu hören war und glitt weiter über das Helldunkel klangliche
Möglichkeiten, um einen Akkord zu finden, den er verborgen wußt
Er fand aber nur Enttäuschungen. Er wurde nervös. Seine Pantomim
scheiterte an klanglichen Widerborstigkeiten. Er hämmerte schärfe
seinen Unmut in die erstaunte Stille und rutschte weiter aus. Da
Klangbild entfernte sich immer mehr vom Erträglichen und einig
Voreilige zeigten schon ein überlegenes Lächeln. Aber als Adrian e
schon verstimmt aufgeben wollte, traf er plötzlich ins Volle. Ei
harmonischer Zusammenhang, wie die Auflösung eines unentwirr
baren Rätsels, entlockte ihm einen Seufzer, der als zufriedenes Schmun
zeln quittiert wurde. Man schrie vor Entzücken. Der Zufall wollte es, da
keiner da capo rief. In diesem Augenblick wurde Adrian zum Zyniker

Die Lüge hatte ihn kreiert, daß ich nicht anders konnte, als auc
die Geschichte zu erfinden, oder dachten Sie, der Zufall einer Har
monie trifft im richtigen Moment ein.

Meistens ist er ideologisch – meistens.

JOHANNES POETHEN
VERWANDLUNGEN DER IRIS

denen gewidmet die IRIS heißen
der schwertlilie
dem grauen schmetterling
dem regenbogen
der götterbotin die ihn entfaltet
dem kleinen planeten
der IRIS unterm lid

DER IRIS

Merci dêtre, sans jamais te casser,
iris, ma fleur de gravité.
René Char

I

IRIS in der verwesung

das ist die staubbahn des kleinen planeten
deren vergiftete wolke unser steinreich entzündet.

Iris in der verwesung

das ist die asche des regenbogens
die unsere letzten gespräche blind macht.

Iris in der verwesung

das sind die flügel des grauen schmetterlings
von den unachtsamen messern des Himmels versengt.

Iris in der verwesung

das ist die modernde schwertlilie
mit der unerbittlichen saat des zuges gesteinigt.

Iris in der verwesung

das ist die grabstatt unter dem lid
das ist der sieg des weißen auges.

II

Über die tödliche flamme gebeugt
auge ohne iris
weißes auge.

Ich nahm die gestalt der schatten an
als ich das ufer betrat.

Wenn der eisige brand mich zurücktreibt
ist meine einsamkeit ein verschlagenes tier
dessen tag sich vom abfall sättigt.

Über das weiße auge gebeugt.

Ich nehme die gestalt der kelche an
den falter zu locken

Damit sein taumel ins tödliche feuer die iris zeichnet
die mich hinüberträgt
die dich
ansieht.

III

Hilf mir über den abgrund des weißen auges
trag mich eine falterstunde weit

Setz mich ab bei den anfängen des regenbogens
damit ich hinüberfinde wird die botin kommen
die das tuch entfaltet.

Meine füße werden den kleinen planeten finden
wo sich die stirn an wassern die nicht spiegeln
über der gelben iris verbeugt
bevor ich das lid suche das sich mir öffnet.

IV

Wenn du das lid öffnest
fliegen die grauen iris auf
den gast zu vertreiben mit dem ich die stirn teile.

Laß mohnsaat wachsen zwischen den schläfen
damit die insel aus asche versinkt
auf der mich das weiße auge aussetzt.

Lösche mit schlaf den vierfachen brand meines blickvogels
er wird bei der iris nisten
wenn du das lid schließt.

V

Das ist die staubbahn des kleinen planeten
das ist die asche des regenbogens
das sind die flügel des grauen schmetterlings
das ist die modernde schwertlilie
das ist die grabstatt unter dem lid.

THEODOR W. ADORNO
REDE ÜBER LYRIK UND GESELLSCHAFT

Bei der Ankündigung eines Vortrags über Lyrik und Gesell
schaft wird viele von Ihnen Unbehagen ergreifen. Sie werde
eine soziologische Betrachtung erwarten, wie sie nach Beliebe
an jeden Gegenstand sich heften kann, so wie man vor fünfzig Jahre
Psychologien, vor dreißig Phänomenologien aller erdenklichen Ding
erfand. Sie werden dabei das Mißtrauen hegen, daß die Erörterun
der Bedingungen, unter denen Gebilde entstanden, und die ihre
Wirkung, sich vorwitzig an Stelle der Erfahrung von den Gebilde
wie sie sind setzen will; daß Zuordnungen und Relationen die Ein
sicht in Wahrheit oder Unwahrheit des Gegenstandes selber ver
drängen. Sie werden argwöhnen, daß ein Intellektueller dessen schul
dig werde, was Hegel dem »formellen Vorstand« vorwarf, daß «
nämlich, indem er das Ganze übersieht, über dem einzelnen Dase
steht, von dem er spricht, das heißt, es gar nicht sieht, sondern «
etikettiert. Das Peinliche eines solchen Verfahrens wird Ihnen an de
Lyrik besonders fühlbar. Das Zarteste, Zerbrechlichste soll angetaste
mit eben dem Getriebe zusammengebracht werden, von dem un
berührt sich zu halten im Ideal zumindest des traditionellen Sinn
von Lyrik liegt. Eine Sphäre des Ausdrucks, die ihr Wesen geradez
daran hat, die Macht der Vergesellschaftung sei's nicht anzuerkenne
sei's, wie bei Baudelaire oder Nietzsche, durchs Pathos der Distan
zu überwinden, soll arrogant durch die Art ihrer Betrachtung zur
Gegenteil dessen gemacht werden, als was sie sich selber weiß. Kann
so werden Sie fragen, von Lyrik und Gesellschaft ein anderer rede
als ein amusischer Mensch?

Offenbar ist dem Verdacht nur dann zu begegnen, wenn lyrisch
Gebilde nicht als Demonstrationsobjekte soziologischer Thesen miß
braucht werden, sondern wenn ihre Beziehung auf Gesellschaftliche
an ihnen selber etwas Wesentliches, etwas vom Grund ihrer Qualitä
aufdeckt. Sie soll nicht wegführen vom Kunstwerk, sondern tiefe
in es hinein. Daß das aber zu erwarten sei, darauf allerdings führt di

infachste Besinnung. Denn der Gehalt eines Gedichts ist nicht bloß er Ausdruck individueller Regungen und Erfahrungen. Sondern iese werden überhaupt erst dann künstlerisch, wenn sie, gerade ver-nöge der Spezifikation ihres ästhetischen Geformtseins, Anteil am llgemeinen gewinnen. Nicht, daß was das lyrische Gedicht ausdrückt, nmittelbar das sein müßte, was alle erleben. Seine Allgemeinheit ist eine volonté de tous, keine der bloßen Kommunikation dessen, was ie anderen nur eben nicht kommunizieren können. Sondern die Ver-enkung ins Individuierte erhebt das lyrische Gedicht dadurch zum llgemeinen, daß es Unentstelltes, Unerfaßtes, noch nicht Subsumier-es in die Erscheinung setzt und so geistig etwas vorwegnimmt von inem Zustand, in dem kein schlecht Allgemeines, nämlich zutiefst artikulares mehr das andere, Menschliche fesselte. Von rückhalt-oser Individuation erhofft sich das lyrische Gebilde das Allgemeine. hr eigentümliches Risiko aber hat Lyrik daran, daß ihr Individua-ionsprinzip nie die Erzeugung von Verpflichtendem, Authentischem arantiert. Sie hat keine Macht darüber, ob sie nicht in der Zufällig-eit der bloßen abgespaltenen Existenz verharrt.

Jene Allgemeinheit des lyrischen Gehalts jedoch ist wesentlich ge-ellschaftlich. Nur der versteht, was das Gedicht sagt, wer in dessen insamkeit der Menschheit Stimme vernimmt; ja, noch die Einsam-eit des lyrischen Wortes selber ist von der individualistischen und chließlich atomistischen Gesellschaft vorgezeichnet, so wie umge-ehrt seine allgemeine Verbindlichkeit von der Dichte seiner Indivi-duation lebt. Daher aber ist das Denken des Kunstwerks berechtigt nd verpflichtet, dem gesellschaftlichen Gehalt konkret nachzufragen, icht bei dem vagen Gefühl eines Allgemeinen und Umfangenden ich zu beruhigen. Solche denkende Bestimmung ist keine kunst-remde und äußerliche Reflexion, sondern wird von jedem sprach-ichen Gebilde gefordert. Sein eigenes Material, die Begriffe, er-chöpfen sich nicht in der bloßen Anschauung. Um ästhetisch ange-chaut werden zu können, wollen sie immer auch gedacht werden, nd der Gedanke, einmal vom Gedicht ins Spiel gesetzt, läßt sich icht auf dessen Geheiß sistieren.

Dieser Gedanke aber, die gesellschaftliche Deutung von Lyrik, wie brigens von allen Kunstwerken, darf danach nicht unvermittelt auf en sogenannten gesellschaftlichen Standort oder die gesellschaftliche

Interessenlage der Werke oder gar ihrer Autoren zielen. Vielmehr h
sie auszumachen, wie das *Ganze* einer Gesellschaft als einer in sic
widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint; worin di
Kunstwerk ihr zu Willen bleibt, worin es über sie hinausgeht. D
Verfahren muß, nach der Sprache der Philosophie, immanent sei
Gesellschaftliche Begriffe sollen nicht von außen an die Gebilde he
angetragen, sondern geschöpft werden aus der genauen Anschauun
von diesen selbst. Der Satz aus Goethes Reflexionen und Maxime
daß du, was du nicht verstehst, auch nicht besitzest, gilt nicht nur fü
das ästhetische Verhältnis zu Kunstwerken, sondern ebenso für die ästh
tische Theorie: nichts, was nicht in den Werken, ihrer eigenen Gest
ist, legitimiert die Entscheidung darüber, was ihr Gehalt, das G
dichtete selber, gesellschaftlich vorstellt. Das zu bestimmen verlan
freilich Wissen wie vom Inneren der Kunstwerke so auch von d
Gesellschaft draußen. Aber verbindlich ist dies Wissen nur, wenn
in dem rein der Sache Sich-Überlassen sich wiederentdeckt. Wac
samkeit ist geboten zumal dem heute ins Unerträgliche ausgewalzte
Ideologiebegriff gegenüber. Denn Ideologie ist Unwahrheit, falsch
Bewußtsein, Lüge. Sie offenbart sich im Mißlingen der Kunstwerk
ihrem Falschen in sich und wird getroffen von Kritik. Großen Kuns
werken aber, die an Gestaltung und allein dadurch an tendenziell
Versöhnung tragender Widersprüche des realen Daseins ihr Wese
haben, nachzusagen, sie seien Ideologie, tut nicht bloß ihrem eigene
Wahrheitsgehalt unrecht, sondern verfälscht auch den Ideologi
begriff. Dieser behauptet nicht, aller Geist tauge nur dazu, daß irgen
welche Menschen irgendwelche partikularen Interessen als allgemein
unterschieben, sondern will den bestimmten falschen Geist entlarve
und ihn zugleich in seiner Notwendigkeit begreifen. Kunstwerk
jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was d
Ideologie verbirgt. Ihr Gelingen selber geht, mögen sie es wollen od
nicht, übers falsche Bewußtsein hinaus.

Lassen Sie mich an Ihr eigenes Mißtrauen anknüpfen. Sie empfinde
die Lyrik als ein der Gesellschaft Entgegengesetztes, durchaus Indiv
duelles. Ihr Affekt hält daran fest, daß es so bleiben soll, daß d
lyrische Ausdruck, gegenständlicher Schwere entronnen, das Bil
eines Lebens beschwöre, das frei sei vom Zwang der herrschende
Praxis, der Nützlichkeit, vom Druck der sturen Selbsterhaltung. Die

Forderung an die Lyrik jedoch, die des jüngfräulichen Wortes, ist in sich selbst gesellschaftlich. Sie impliziert den Protest gegen einen gesellschaftlichen Zustand, den jeder Einzelne als sich feindlich, fremd, kalt, bedrückend erfährt, und negativ prägt der Zustand dem Gebilde sich ein: je schwerer er lastet, desto unnachgiebiger widersteht ihm das Gebilde, indem es keinem Heteronomen sich beugt und sich gänzlich nach dem je eigenen Gesetz konstituiert. Sein Abstand vom bloßen Dasein wird zum Maß von dessen Falschem und Schlechtem. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre. Die Idiosynkrasie des lyrischen Geistes gegen die Übergewalt der Dinge ist eine Reaktionsform auf die Verdinglichung der Welt, der Herrschaft von Waren über Menschen, die seit Beginn der Neuzeit sich ausgebreitet, seit der industriellen Revolution zur herrschenden Gewalt des Lebens sich entfaltet hat. Auch Rilkes Dingkult gehört in den Bannkreis solcher Idiosynkrasie als Versuch, noch die fremden Dinge in den subjektiv-reinen Ausdruck hineinzunehmen und aufzulösen, ihre Fremdheit metaphysisch ihnen gutzuschreiben; und die ästhetische Schwäche dieses Dingkults, der geheimnistuerische Gestus, die Vermischung von Religion und Kunstgewerbe, verrät zugleich die reale Gewalt der Verdinglichung, die von keiner lyrischen Aura mehr sich vergolden, in den Sinn einholen läßt.

Man verleiht solcher Einsicht ins gesellschaftliche Wesen von Lyrik nur eine andere Wendung, wenn man sagt, ihr Begriff, so wie er uns unmittelbar, gewissermaßen zweite Natur ist, sei durchaus moderner Art. Analog hat die Landschaftsmalerei und ihre Idee von »Natur« erst in der Moderne autonom sich entwickelt. Ich weiß, daß ich damit übertreibe, daß Sie mir viele Gegenbeispiele entgegenhalten könnten. Das eindringlichste wäre Sappho. Von der chinesischen, japanischen, arabischen Lyrik rede ich nicht, da ich sie nicht im Original lesen kann und den Verdacht hege, daß sie durch die Übersetzung in einen Anpassungsmechanismus gerät, der angemessenes Verständnis überhaupt unmöglich macht. Aber die Bekundungen des uns vertrauten, im spezifischen Sinn lyrischen Geistes aus älterer Zeit leuchten nur verprengt auf, so wie zuweilen Hintergründe alter Malerei die Idee des Landschaftsbildes ahnungsvoll vorwegnehmen. Sie konstituieren nicht die Form. Die großen Dichter der früheren Vergangenheit, die nach literargeschichtlichen Begriffen der Lyrik zurechnen, Pindar

etwa und Alkaios, aber auch das Werk Walthers von der Vogelweid in seinem überwiegenden Teil sind unserer primären Vorstellung von Lyrik ungemein fern. Ihnen geht jener Charakter des Unmittelbaren Entstofflichten ab, den wir zu Recht oder Unrecht uns gewöhnt haben, als Kriterium von Lyrik anzusehen, und über den nur die angestrengte Bildung uns hinausführt.

Was wir jedoch mit Lyrik meinen, ehe wir den Begriff sei's historisch erweitern, sei's kritisch gegen die individualistische Sphäre wenden, hat, je »reiner« es sich gibt, das Moment des *Bruches* in sich. Das Ich, das in Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt; mit der Natur, auf die sein Ausdruck sich bezieht, ist es nicht unvermittelt eins. Es hat sie gleichsam verloren und trachtet, sie durch Beseelung, durch Versenkung ins Ich selber, wiederherzustellen. Erst durch Vermenschlichung soll der Natur das Recht abermals zugebracht werden, das menschliche Naturbeherrschung ihr entzog. Selbst lyrische Gebilde, in die kein Rest des konventionellen und gegenständlichen Daseins, keine krude Stofflichkeit mehr hineinragt, die höchsten, die unsere Sprache kennt, verdanken ihre Würde gerade der Kraft, mit der in ihnen das Ich den Schein der Natur, zurücktretend von der Entfremdung, erweckt. Ihre reine Subjektivität, das, was bruchlos und harmonisch an ihnen dünkt, zeugt vom Gegenteil, vom Leiden am subjektfremden Dasein ebenso wie von der Liebe dazu – ja ihre Harmonie ist eigentlich nichts anderes als das Ineinanderstimmen solchen Leidens und solcher Liebe. Noch das »Warte nur, balde / ruhest du auch« hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert. Einzig indem der Ton des Gedichtes mit der Trauer darüber mitfühlt, hält er fest, daß doch Friede sei. Fast möchte man das in dem benachbarten Gedicht gleichen Titels stehende »Ach, ich bin des Treibens müde« als Interpretation von Wanderers Nachtlied zu Hilfe holen. Freilich, dessen Größe rührt daher, daß es nicht vom Entfremdeten, Störenden redet, daß in ihm selber nicht die Unruhe des Objekts dem Subjekt entgegensteht, vielmehr zittert dessen eigene Unruhe nach. Verhießen wird eine zweite Unmittelbarkeit: das Menschliche, die Sprache selber scheint als wäre sie noch einmal die Schöpfung, während alles Auswendige

m Echo der Seele verklingt. Mehr als Schein aber und zur ganzen Wahrheit wird es, weil, kraft des sprachlichen Ausdrucks der guten Müdigkeit, noch über der Versöhnung der Schatten der Sehnsucht bleibt und selbst der des Todes: dem »Warte nur balde« wird mit dem rätselhaften Lächeln von Trauer das ganze Leben zum kurzen Augenblick vor dem Einschlafen. Der Ton des Friedens bezeugt, daß Frieden nicht gelang, ohne daß doch der Traum zerbräche. Keine Macht hat der Schatten über das Bild des zu sich selbst zurückgekehrten Lebens, aber er verleiht als letzte Erinnerung an dessen Entstelltsein erst dem Traum die schwere Tiefe unter dem schwerelosen Lied. Im Angesicht der ruhenden Natur, von der die Spur des Menschenähnlichen getilgt ist, wird das Subjekt der eigenen Nichtigkeit inne. Unmerklich, lautlos streift Ironie das Tröstende des Gedichts: die Sekunden vor der Seligkeit des Schlafes sind die gleichen, die das kurze Leben vom Tode trennen. Diese erhabene Ironie ist dann nach Goethe zur hämischen herabgesunken. Stets aber war sie bürgerlich: zur Erhöhung des befreiten Subjekts gehört als Schatten dessen Erniedrigung zum Austauschbaren, zum bloßen Sein für anderes hinzu; zur Persönlichkeit das »Was bist du schon?« Seine Authentizität jedoch hat das Nachtlied an einem Augenblick: der Hintergrund jenes Zerstörenden entrückt es dem Spiel, während das Zerstörende noch keine Gewalt hat über die gewaltlose Macht des Trostes. Man pflegt zu sagen, ein vollkommenes lyrisches Gedicht müsse Totalität oder Universalität besitzen, müsse in seiner Begrenzung das Ganze, in seiner Endlichkeit das Unendliche geben. Soll das mehr sein als ein Gemeinplatz aus jener Ästhetik, die da als Allerweltsmittel den Begriff des Symbolischen zur Hand hat, dann zeigt es an, daß in jedem lyrischen Gedicht das geschichtliche Verhältnis des Subjekts zur Objektivität, des Einzelnen zur Gesellschaft im Medium des subjektiven, auf sich zurückgeworfenen Geistes seinen Niederschlag muß gefunden haben. Er wird um so vollkommener sein, je weniger das Gebilde das Verhältnis von Ich und Gesellschaft thematisch macht, je unwillkürlicher es vielmehr im Gebilde von sich aus sich kristallisiert.

Sie könnten mir vorwerfen, ich hätte durch diese Bestimmung, aus Angst vorm plumpen Soziologismus, das Verhältnis von Lyrik und Gesellschaft so sublimiert, daß eigentlich nichts davon übrig bleibt; gerade das nicht Gesellschaftliche am lyrischen Gedicht solle nun sein

Gesellschaftliches sein. Sie könnten mich an jene Karikatur eines erz
reaktionären Abgeordneten von Gustave Doré erinnern, der sein Lo
auf das ancien régime steigert zu dem Ausruf: »Und wem, mein
Herren, haben wir die Revolution von 1789 zu verdanken, wen
nicht Ludwig XVI.!« Sie könnten das auf meine Auffassung von Lyri
und Gesellschaft anwenden: in ihr spiele die Gesellschaft die Rolle de
hingerichteten Königs und die Lyrik die jener, die ihn bekämpften
Lyrik sei aber so wenig aus der Gesellschaft zu erklären wie die Re
volution zum Verdienst des Monarchen zu machen, den sie stürzte un
ohne dessen Torheiten sie vielleicht zu jenem Zeitpunkt nicht aus
gebrochen wäre. Dahin steht, ob der Abgeordnete Dorés wirklic
nur ein dumm-zynischer Propagandaredner war, so wie der Zeichne
ihn verspottet, und ob nicht an seinem unbeabsichtigten Witz meh
Wahrheit ist als der gesunde Menschenverstand einräumt; Hege
Geschichtsphilosophie hätte manches zur Rettung jenes Abgeord
neten beizutragen. Indessen will der Vergleich doch nicht rech
stimmen. Lyrik soll nicht aus der Gesellschaft deduziert werden; ih
gesellschaftlicher Gehalt ist gerade das Spontane, das nicht schon folg
aus jeweils bestehenden Verhältnissen. Aber die Philosophie – wieder
um die Hegels – kennt den spekulativen Satz, das Individuelle s
durchs Allgemeine vermittelt und umgekehrt. Das will nun heißen
auch der Widerstand gegen den gesellschaftlichen Druck sei nicht
absolut Individuelles, sondern in ihm regten, durchs Individuum un
seine Spontaneität hindurch, künstlerisch sich die objektiven Kräfte
welche einen beengten und beengenden gesellschaftlichen Zustan
über sich hinaus treiben zu einem menschenwürdigen hin; Kräfte als
einer Gesamtverfassung, keineswegs bloß der starren Individualitä
die der Gesellschaft blind opponiert. Darf in der Tat der lyrisch
Gehalt als ein vermöge der eigenen Subjektivität objektiver ang
sprochen werden – und sonst wäre ja das Einfachste, das die Mög
lichkeit von Lyrik als einer Kunstgattung stiftet: ihre Wirkung au
andere als den monologisierenden Dichter, nicht zu erklären – dann
nur, wenn das Sich-in-sich-selbst-Zurück-, in sich selbst Hinein
nehmen des lyrischen Kunstwerks, seine Entfernung von der gesell
schaftlichen Oberfläche, über den Kopf des Autors hinweg gesell
schaftlich motiviert ist. Das Medium dafür aber ist die Sprache. D
spezifische Paradoxie des lyrischen Gebildes, die in Objektivität um

chlagende Subjektivität, ist gebunden an jenen Vorrang der Sprachgestalt in der Lyrik, von dem der Primat der Sprache in der Dichtung überhaupt, bis zur Form von Prosa, herstammt. Denn die Sprache ist selber ein Doppeltes. Sie bildet durch ihre Konfigurationen den subjektiven Regungen gänzlich sich ein, ja wenig fehlt, und man könnte denken, sie zeitigte sie überhaupt erst. Aber sie bleibt doch wiederum das Medium der Begriffe, das, was die unabdingbare Beziehung auf Allgemeines und die Gesellschaft herstellt. Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird; bis sie rauscht. Die Selbstvergessenheit des Subjekts, das der Sprache als einem Objektiven sich anheimgibt, und die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit seines Ausdrucks sind dasselbe: so vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten. Das Borchardtsche »Ich habe nichts als Rauschen« sagt eigentlich jedes lyrische Gedicht, das eines ist. Darum zeigt Lyrik dort sich am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte.

Andererseits aber ist die Sprache auch nicht, wie es manchen der heute geläufigen ontologischen Sprachtheorien gefiele, als Stimme des Seins wider das lyrische Subjekt zu verabsolutieren. Das Subjekt, dessen Ausdrucks, gegenüber der bloßen Signifikation objektiver Inhalte, es bedarf, um jene Schicht der sprachlichen Objektivität zu erlangen, ist keine Zutat zu deren eigenem Gehalt, ist ihr nicht äußerlich. Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein. Er ist keiner der Gewalt, auch nicht der Gewalt gegen das Subjekt, sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet, sondern als dessen eigene Stimme. Wo die Sprache rauscht, und das Ich in ihr sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig; sonst verfiele die Sprache, als geweihtes Abrakadabra, ebenso der Verdinglichung wie in der kommunikativen Rede. Das weist aber zurück auf das reale Verhältnis zwischen Einzelnem und Gesellschaft. Nicht bloß ist der Einzelne in sich gesellschaftlich vermittelt, nicht bloß sind seine Inhalte immer zugleich auch ge-

sellschaftlich. Sondern umgekehrt bildet sich und lebt die Gesellscha
auch nur vermöge der Individuen, deren Inbegriff sie ist. Wenn ein
mal die große Philosophie die freilich heute von der Wissenschaftslogi
verschmähte Wahrheit konstruierte, Subjekt und Objekt seien über
haupt keine starren und isolierten Pole, sondern könnten nur aus der
Prozeß bestimmt werden, in dem sie sich aneinander abarbeiten un
verändern, dann ist die Lyrik die ästhetische Probe auf jenes dialek
tische Philosophem. Im lyrischen Gedicht negiert, durch Identifikatio
mit der Sprache, das Subjekt ebenso seinen bloßen monadologische
Widerspruch zur Gesellschaft, wie sein bloßes Funktionieren inner
halb der vergesellschafteten Gesellschaft. Je mehr aber deren Übe
gewicht übers Subjekt anwächst, um so prekärer die Situation d
Lyrik. Das Werk Baudelaires hat das als erstes registriert, indem e
höchste Konsequenz des europäischen Weltschmerzes, nicht bei de
Leiden des Einzelnen sich beschied, sondern die Moderne selbst als d
Antilyrische schlechthin zum Vorwurf wählte und kraft der heroisc
stilisierten Sprache daraus den dichterischen Funken schlug. Schon
bei ihm kündet dabei ein Verzweifeltes sich an, das eben nur auf d
Spitze der eigenen Paradoxie balanciert. Als dann der Widerspruc
der poetischen Sprache zur kommunikativen ins Extrem sich steigert
ward alle Lyrik zum va-banque-Spiel; nicht, wie die banausisch
Meinung es möchte, weil sie unverständlich geworden wäre, sonder
weil sie vermöge des reinen Zu-sich-selbst-Kommens der Sprache a
einer Kunstsprache, durch die Anstrengung zu deren absoluter, vo
keiner Rücksicht auf Mitteilung geschmälerter Objektivität, zugleic
sich entfernt von der Objektivität des Geistes, der lebendigen Sprach
und eine nicht mehr gegenwärtige durch die poetische Veranstaltun
surrogiert. Das poetisierende, gehobene, subjektiv gewalttätige Mo
ment schwacher späterer Lyrik ist der Preis, den sie für den Versuc
zu zahlen hat, unverschandelt, fleckenlos, objektiv sich am Leben z
erhalten; ihr falscher Glanz das Komplement zur entzauberten We
der sie sich entwindet.

All das freilich bedarf der Einschränkung, um nicht mißdeutet z
werden. Es war meine Behauptung, das lyrische Gebilde sei stets au
der subjektive Ausdruck eines gesellschaftlichen Antagonismus. D
aber die objektive Welt, welche Lyrik hervorbringt, an sich die an
agonistische ist, so geht der Begriff von Lyrik nicht auf im Ausdru

ler Subjektivität, der die Sprache Objektivität schenkt. Nicht bloß erkörpert das lyrische Subjekt, je angemessener es sich kundgibt, um o verbindlicher auch das Ganze. Sondern die dichterische Subjektivität verdankt sich selber dem Privileg: daß es nur den wenigsten Menchen je vom Druck der Lebensnot erlaubt wurde, in Selbstversenkung das Allgemeine zu ergreifen, ja überhaupt als selbständige, des reien Ausdrucks ihrer selbst mächtige Subjekte sich zu entfalten. Die ndern jedoch, jene, die nicht nur dem befangenen dichterischen ubjekt fremd gegenüberstehen, als wären sie Objekte, sondern die m buchstäblichsten Verstand zum Objekt der Geschichte erniedrigt vurden, haben das gleiche oder größeres Recht, nach dem Laut zu asten, in dem Leid und Traum sich vermählen. Dies unveräußerliche Recht ist immer wieder durchgebrochen, wenn auch so unrein, vertümmelt, fragmentarisch, intermittierend, wie es denen nicht anders möglich ist, welche die Last zu tragen haben. Ein kollektiver Unterstrom grundiert alle individuelle Lyrik. Meint diese in der Tat das Ganze und nicht selber bloß ein Stück des Besserhabens, Feinheit und Zartheit dessen, der es sich leisten kann, zart zu sein, dann gehört die Teilhabe an diesem Unterstrom wesentlich zur Substantialität auch er individuellen Lyrik: er wohl macht überhaupt erst die Sprache zu dem Medium, in dem das Subjekt mehr wird als nur Subjekt. Die Beziehung der Romantik zum Volkslied ist dafür nur das sinnfälligste, icherlich nicht das eindringlichste Beispiel. Denn die Romantik verolgt programmatisch eine Art Transfusion des Kollektiven ins Indiiduelle, kraft deren die individuelle Lyrik eher der Illusion allgeneiner Verbindlichkeit technisch nachhing, als daß ihr jene Verbindichkeit aus sich selbst heraus zugefallen wäre. Oftmals haben statt essen Dichter, die jegliche Anleihe bei der Kollektivsprache verchmähten, kraft ihrer geschichtlichen Erfahrung an jenem kollektien Unterstrom teil. Ich nenne Baudelaire, dessen Lyrik nicht bloß em juste milieu, sondern auch jedem bürgerlichen sozialen Mitgefühl ns Gesicht schlägt und der doch, in Gedichten wie den Petites ieilles oder dem von der Dienerin mit großem Herzen aus den Tableaux Parisiens, den Massen, denen er seine tragisch-hochmütige Maske entgegenkehrte, treuer war als alle Armeleutepoesie. Heute, a die Voraussetzung jenes Begriffs von Lyrik, von dem ich ausgehe, er individuelle Ausdruck, in der Krise des Individuums bis ins Inner-

ste erschüttert scheint, drängt an den verschiedensten Stellen der ko
lektive Unterstrom der Lyrik nach oben, erst als bloßes Ferment da
individuellen Ausdrucks selbst, dann aber doch auch vielleicht a
Vorwegnahme eines Zustandes, der über bloße Individualität positi
hinausgeht. Wenn die Übersetzungen nicht trügen, dann ist etw
García Lorca, den die Schergen Francos ermordeten und den kei
totalitäres Regime hätte ertragen können, Träger solcher Kraft; un
der Name Brechts drängt sich auf als der des Lyrikers, dem sprach
liche Integrität zuteil ward, ohne daß er den Preis des Esoterische
hätte entrichten müssen. Ich versage es mir, darüber zu urteilen, o
hier in der Tat das dichterische Individuationsprinzip in einem höhe
ren aufgehoben ward, oder ob der Grund Regression, die Schwä
chung des Ichs ist. Vielfach dürfte die kollektive Gewalt zeitgenöss
scher Lyrik den sprachlichen und seelischen Rudimenten eines noc
nicht ganz individuierten, eines im weitesten Sinn vorbürgerliche
Zustandes – dem Dialekt – sich verdanken. Die traditionelle Lyri
aber, als die strengste ästhetische Negation der Bürgerlichkeit, ist ebe
damit bis heute an die bürgerliche Gesellschaft gebunden gewese

Weil prinzipielle Erwägungen nicht genügen, möchte ich an ein
gen Gedichten das Verhältnis des dichterischen Subjekts, das allem
für ein weit allgemeineres, kollektives Subjekt einsteht, zu der ihn
antithetischen gesellschaftlichen Realität konkretisieren. Dabei wer
den die stofflichen Elemente, deren kein sprachliches Gebilde, selb
die poésie pure nicht, ganz sich zu entäußern vermag, ebenso de
Interpretation bedürfen wie die sogenannten formalen. Besonde
wird hervorzuheben sein, wie beide sich durchdringen, denn nu
kraft solcher Durchdringung hält eigentlich das lyrische Gedicht i
seinen Grenzen den geschichtlichen Stundenschlag fest. Indesse
möchte ich nicht solche Gebilde wählen, wie das Goethesche, an de
ich einiges hervorhob, ohne es zu analysieren, sondern Späteres, Vers
denen nicht jene unbedingte Authentizität eignet wie dem Nachtlie
Wohl haben die beiden, über die ich etwas sagen will, an dem kollek
tiven Unterstrom Anteil. Ich möchte aber Ihre Aufmerksamkeit vo
allem darauf lenken, wie sich in ihnen verschiedene Stufen eines wide
spruchsvollen Grundverhältnisses der Gesellschaft im Medium d
poetischen Subjekts darstellen. Wiederholen darf ich, daß es sich nic

n die Privatperson des Dichters, nicht um seine Psychologie, nicht n seinen sogenannten gesellschaftlichen Standort handelt, sondern en um das Gedicht als geschichtsphilosophische Sonnenuhr.
Zunächst möchte ich Ihnen »Auf einer Wanderung« von Mörike rlesen:

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,
in den Straßen liegt roter Abendschein.
Aus einem offnen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Lang' hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht
im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irrgeführt –
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!

Auf drängt sich das Bild jenes Glückversprechens, wie es heute ch am rechten Tage von der süddeutschen Kleinstadt dem Gast währt wird, aber ohne das leiseste Zugeständnis ans Butzen-heibenhafte, an die Kleinstadtidylle. Das Gedicht gibt das Gefühl r Wärme und Geborgenheit im Engen und ist doch zugleich ein erk des hohen Stils, nicht von Gemütlichkeit und Behaglichkeit rschandelt, nicht sentimental die Enge gegen die Weite preisend, in Glück im Winkel. Rudimentäre Fabel und Sprache helfen glei-ermaßen, die Utopie der nächsten Nähe und die der äußersten rne kunstvoll in eins zu setzen. Die Fabel weiß vom Städtchen ein-

zig als flüchtigem Schauplatz, nicht als von einem des Verweilen
Die Größe des Gefühls, das ans Entzücken über die Mädchenstimm
sich schließt, und nicht diese allein, sondern die der ganzen Natur, d
Chor vernimmt, offenbart sich erst jenseits des begrenzten Scha
platzes, unter dem offenen purpurn wogenden Himmel, wo golde
Stadt und rauschender Bach zur imago zusammentreten. Dem komm
sprachlich ein unwägbar feines, kaum am Detail fixierbares *antik*
odenhaftes Element zu Hilfe. Wie von weit her mahnen die frei
Rhythmen an griechische reimlose Strophen, etwa auch das au
brechende und doch nur mit den diskretesten Mitteln der Wo
umstellung bewirkte Pathos der Schlußzeile der ersten Strophe: »D
in höherem Rot die Rosen leuchten vor.« Entscheidend das ei
Wort Muse am Ende. Es ist, als glänzte dies Wort, eines der vergriffe
sten des deutschen Klassizismus, dadurch, daß es dem genius loci c
freundlichen Städtchens verliehen wird, noch einmal, wahrhaft w
im Licht der untergehenden Sonne auf und wäre als schon verschwi
dendes all der Gewalt der Entzückung mächtig, von der sonst d
Anruf der Muse mit Worten der neuzeitlichen Sprache komisch hi
los abgleitet. Die Inspiration des Gedichts bewährt sich kaum
einem seiner Züge so vollkommen wie darin, daß die Wahl des a
stößigsten Wortes an der kritischen Stelle, behutsam motiviert dur
den latent griechischen Sprachgestus, wie ein musikalischer Abgesa
die drängende Dynamik des Ganzen einlöst. Der Lyrik gelingt
knappsten Raum, wonach die deutsche Epik selbst in Konzeption
wie Hermann und Dorothea vergebens griff.

Die gesellschaftliche Deutung solchen Gelingens gilt dem g
schichtlichen Erfahrungsstand, der in dem Gedicht sich anzei
Der deutsche Klassizismus hatte es unternommen, im Namen d
Humanität, der Allgemeinheit des Menschlichen, die subjektive R
gung der Zufälligkeit zu entheben, die ihr in einer Gesellschaft dro
in der die Beziehungen zwischen den Menschen nicht mehr unmitt
bar, sondern bloß noch durch den Markt vermittelt sind. Er hatte
Objektivierung des Subjektiven angestrebt, so wie Hegel in d
Philosophie, und versucht, im Geiste, in der Idee die Widersprüc
des realen Lebens der Menschen versöhnend zu überwinden. D
Fortbestehen dieser Widersprüche in der Realität jedoch hatte
geistige Lösung kompromittiert: gegenüber dem von keinem Si

tragenen, in der Geschäftigkeit konkurrierender Interessen sich ab-
älenden oder, wie es der künstlerischen Erfahrung sich darstellt,
osaischen Leben; gegenüber einer Welt, in der das Schicksal der
nzelnen Menschen nach blinden Gesetzen sich vollzieht, wird Kunst,
ren Form sich gibt, als rede sie aus der gelungenen Menschheit, zur
rase. Der Begriff des Menschen, wie der Klassizismus ihn gewon-
n hatte, zog darum in die private, einzelmenschliche Existenz und
e Bilder sich zurück; nur in ihnen noch schien das Humane ge-
rgen. Notwendig ward auf die Idee der Menschheit als ganzer, sich
bst bestimmender, vom Bürgertum wie in der Politik so in den
hetischen Formen verzichtet. Das Sich-Verstocken bei der Be-
ränktheit des je Eigenen, das selber einem Zwang gehorcht, macht
nn Ideale wie die des Behaglichen und Gemütlichen so suspekt. Der
n selber wird an die Zufälligkeit des individuellen Glücks gebun-
n; gleichsam usurpatorisch wird ihm eine Würde zugeschrieben,
es erst zusammen mit dem Glück des Ganzen erlangte. Die gesell-
haftliche Kraft im Ingenium Mörikes jedoch besteht darin, daß er
ide Erfahrungen, die des klassizistischen hohen Stils und der roman-
chen privaten Miniatur verband und daß er dabei mit unvergleich-
hem Takt der Grenzen beider Möglichkeiten inne ward und sie
geneinander ausglich. In keiner Regung des Ausdrucks überschrei-
t er, was zu seinem Augenblick wahrhaft sich füllen ließ. Das viel-
rufene Organische seiner Produktion ist wohl nichts anderes als
ner geschichtsphilosophische Takt, wie ihn kaum ein Dichter deut-
ner Sprache im selben Maße besaß. Die angeblich krankhaften Züge
örikes, von denen Psychologen zu berichten wissen, auch das Ver-
gen seiner Produktion in späteren Jahren sind der negative Aspekt
nes zum Extrem gesteigerten Wissens um das, was möglich ist.
e Gedichte des hypochondrischen Cleversulzbacher Pfarrers, den
an zu den naiven Künstlern zählt, sind Virtuosenstücke, die kein
eister des l'art pour l'art überbot. Das Hohle und Ideologische des
hen Stils ist ihm so gegenwärtig wie das Mindere, kleinbürgerlich
umpfe und gegen die Totalität Verblendete des Biedermeiers, in
ssen Zeit der größere Teil seiner Lyrik fällt. Es treibt den Geist in
m, einmal noch Bilder zu bereiten, die weder an den Faltenwurf
ch an den Stammtisch sich verraten, weder an die Brusttöne noch
s Schmatzen. Wie auf einem schmalen Grat findet sich in ihm, was

eben noch vom hohen Stil, verhallend, als Erinnerung nachlebt, z
sammen mit den Zeichen eines unmittelbaren Lebens, die Gewähru
verhießen, als sie selber von der historischen Tendenz eigentlich schr
gerichtet waren, und beides grüßt den Dichter, auf einer Wanderu
nur noch im Entschwinden. Er hat schon Anteil an der Paradoxie v
Lyrik im heraufkommenden Industriezeitalter. So schwebend u
zerbrechlich wie erstmals seine Lösungen, sind dann die der groß
nachfolgenden Lyriker allesamt gewesen, auch derer, die durch ein
Abgrund von ihm getrennt erscheinen, wie jenes Baudelaire, v
dem doch Claudel sagte, sein Stil sei eine Mischung aus dem Racii
und dem des Journalisten seiner Zeit. In der industriellen Gesellsch
wird die lyrische Idee der sich wiederherstellenden Unmittelbark
wofern sie nicht ohnmächtig romantisch Vergangenes beschwö
immer mehr zu einem jäh Aufblitzenden, in dem das Mögliche
eigene Unmöglichkeit überfliegt.

Das kurze Gedicht von Stefan George, zu dem ich Ihnen nun nc
einiges sagen möchte, entstand in einer viel späteren Phase dieser E
wicklung. Es ist eines der berühmten Lieder aus dem Siebenten Ri
eines Zyklus aufs äußerste verdichteter, in aller Leichtigkeit des Rhy
mus an Gehalt überschwerer Gebilde, aller Jugendstilornamente lec
Ihre verwegene Kühnheit hat erst die Vertonung durch den groß
Komponisten Anton von Webern dem schmählichen Kulturkons
vativismus des Kreises entrissen; bei George klaffen Ideologie u
gesellschaftlicher Gehalt weit auseinander. Das Lied lautet:

Im windes-weben
War meine Frage
Nur träumerei
Nur lächeln war
Was du gegeben
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht –
Nun drängt der mai
Nun muß ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben

Am hohen Stil ist keine Sekunde Zweifel. Das Glück der nahen inge, das Mörikes soviel älteres Gedicht noch streift, verfällt dem erbot. Es wird fortgewiesen von eben jenem Nietzscheschen Pathos r Distanz, als dessen Nachfahre George sich wußte. Zwischen örike und ihm liegt abschreckend der Abhub der Romantik; die yllischen Reste sind ohne Hoffnung veraltet und zu Herzenswär-tern verkommen. Während Georges Dichtung, die eines herrischen nzelnen, die individualistische bürgerliche Gesellschaft und den für h seienden Einzelnen als Bedingung ihrer Möglichkeit voraussetzt, geht über das bürgerliche Element der einverstandenen Form nicht nders als über die bürgerlichen Inhalte ein Bannfluch. Weil aber ese Lyrik aus keiner anderen Gesamtverfassung als der von ihr nicht r a priori und stillschweigend, sondern auch ausdrücklich verwor-nen bürgerlichen reden kann, wird sie zurückgestaut: sie fingiert n sich aus, eigenmächtig, einen feudalen Zustand. Das verbirgt sich esellschaftlich hinter dem, was das Cliché Georges aristokratische altung nennt. Sie ist nicht die Pose, über die der Bürger sich em-rt, der diese Gedichte nicht abtätscheln kann, sondern wird, so esellschaftsfeindlich sie sich gebärdet, von der gesellschaftlichen Dia-ktik gezeitigt, die dem lyrischen Subjekt die Identifikation mit dem estehenden und seiner Formenwelt verweigert, während es doch s ins Innerste dem Bestehenden verschworen ist: von keinem ande-n Ort aus kann es reden als dem einer vergangenen, selber herr-haftlichen Gesellschaft. Ihm ist das Ideal des Edlen entlehnt, das die Wahl eines jeden Wortes, Bildes, Klanges in dem Gedicht diktiert; nd die Form ist, auf eine kaum dingfest zu machende, gleichsam in ie sprachliche Konfiguration hineingetragene Weise, mittelalterlich. nsofern ist das Gedicht, wie George insgesamt, in der Tat neuroman-sch. Beschworen aber werden nicht Realien und nicht Töne, son-ern eine entsunkene Seelenlage. Die artistisch erzwungene Latenz des deals, die Abwesenheit jedes groben Archaismus, hebt das Lied über ie verzweifelte Fiktion hinaus, die es doch bietet; mit der Wand-chmuck-Poesie der Frau Minne und der Aventuren läßt es so wenig ch verwechseln wie mit dem Requisitenschatz von Lyrik aus der nodernen Welt; sein Stilisationsprinzip bewahrt das Gedicht vorm onformismus. Für die organische Versöhnung widerstreitender Ele-ente ist ihm so wenig Raum gelassen, wie sie in seiner Epoche real

mehr sich schlichten ließen: bewältigt werden sie nur durch Selektio
durchs Fortlassen. Wo nahe Dinge, das, was man gemeinhin konkr
unmittelbare Erfahrungen nennt, in Georges Lyrik überhaupt noc
Einlaß finden, ist er ihnen verstattet einzig um den Preis von Myth
logisierung: keine darf bleiben, was sie ist. So wird, in einer d
Landschaften des Siebenten Ringes, das Kind, das Beeren pflückt
wortlos, wie mit dem Zauberstab, mit magischer Gewalttat, ins Mä
chenkind verwandelt. Die Harmonie des Liedes ist einem Äußerst
an Dissonanz abgezwungen: sie beruht auf dem, was Valéry ref
nannte, auf einem unerbittlichen Sich-Versagen alles dessen, woran d
lyrische Konvention die Aura der Dinge zu besitzen wähnt. Das Ve
fahren behält bloß noch Modelle übrig, die reinen Formideen ur
Schemata des Lyrischen selber, die, indem sie jegliche Zufälligkeit a
werfen, prall vor Ausdruck noch einmal reden. Inmitten des Wilhe
minischen Deutschland darf der hohe Stil, dem jene Lyrik polemisc
sich entrang, auf keinerlei Tradition sich berufen, am letzten au
klassizistische Erbe. Er wird gewonnen, nicht, indem er etwas a
rhetorischen Figuren und Rhythmen sich vorgibt, sondern inde
er asketisch ausspart, was immer die Distanz von der vom Kommer
geschändeten Sprache mindern könnte. Damit das Subjekt wahrha
hier der Verdinglichung in Einsamkeit widersteht, darf es nicht ei
mal mehr versuchen, aufs Eigene wie auf sein Eigentum sich zurück
zuziehen; es schrecken die Spuren eines Individualismus, der unte
dessen selbst schon im Feuilleton dem Markt sich überantwortet
sondern das Subjekt muß aus sich heraustreten, indem es sich ve
schweigt. Es muß sich gleichsam zum Gefäß machen für die Id
einer reinen Sprache. Ihrer Errettung gelten die großen Gedich
Georges. Gebildet an den romanischen Sprachen, besonders aber a
jener Reduktion der Lyrik aufs Einfachste, durch die Verlaine sie i
Instrument fürs Differenzierteste umschuf, hört das Ohr des deutsche
Mallarméschülers die eigene Sprache gleichwie eine fremde. Er übe
windet ihre Entfremdung, die durch den Gebrauch, indem er s
übersteigert zur Entfremdung einer eigentlich schon nicht meh
gesprochenen, ja einer imaginären, an der ihm aufgeht, was in ihr
Zusammensetzung möglich wäre, doch nie geriet. Die vier Zeile
»Nun muß ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehne
leben«, die ich zu dem Unwiderstehlichsten zähle, was jemals de

eutschen Lyrik beschieden war, sind wie ein Zitat, aber nicht aus nem anderen Dichter, sondern aus dem von der Sprache unwiederinglich Versäumten: sie müßten dem Minnesang gelungen sein, enn dieser, wenn eine Tradition der deutschen Sprache, fast möchte an sagen, wenn die deutsche Sprache selber gelungen wäre. Aus lchem Geiste wollte dann Borchardt den Dante übertragen. Subtile hren haben an dem eliptischen »gar« sich gestoßen, das wohl an elle von »ganz und gar« und einigermaßen um des Reimes willen rwandt ist. Man mag solche Kritik ebenso zugestehen, wie daß das Vort, so wie es in den Vers verschlagen ward, überhaupt keinen chten Sinn gibt. Aber die großen Kunstwerke sind jene, die an ihren agwürdigsten Stellen Glück haben; so etwa, wie die oberste Musik cht rein aufgeht in ihrer Konstruktion, sondern mit ein paar überissigen Noten oder Takten über diese hinausschießt, verhält es sich ich mit dem »gar«, einem Goetheschen »Bodensatz des Absurden«, it dem die Sprache der subjektiven Intention entflieht, die das Wort rbeizog; wahrscheinlich ist es überhaupt erst dies »gar«, das mit der raft eines déjà vu den Rang des Gedichtes stiftet: durch das seine prachmelodie hinausreicht übers bloße Bedeuten. Im Zeitalter ihres Untergangs ergreift George in der Sprache die Idee, die der Gang der Geschichte ihr verweigerte, und fügt Zeilen zusammen, die klingen, icht als wären sie von ihm, sondern als wären sie von Anbeginn der eiten da gewesen und müßten für immer so sein. Die Donquixoterie essen aber; die Unmöglichkeit solcher wiederherstellenden Dichng, die Gefahr des Kunstgewerbes wächst noch dem Gehalt des edichts zu: die schimärische Sehnsucht der Sprache nach dem Unöglichen wird zum Ausdruck der unstillbaren erotischen Sehnsucht es Subjekts, das im anderen seiner selbst sich entledigt. Es bedurfte es Umschlags der ins Maßlose gesteigerten Individualität zur Selbsternichtung – und was ist der Maximinkult des späten George andes als die verzweifelt positiv sich auslegende Abdankung von Indiviualität –, um die Phantasmagorie dessen zu bereiten, wonach die eutsche Sprache in ihren größten Meistern vergebens tastete, das olkslied. Nur vermöge einer Differenzierung, die so weit gedieh, aß sie die eigene Differenz nicht mehr ertragen kann, nichts mehr, as nicht das von der Schmach der Vereinzelung befreite Allgemeine n Einzelnen wäre, vertritt das lyrische Wort das An-sich-Sein der

Sprache wider ihren Dienst im Reich der Zwecke. Damit aber de
Gedanken einer freien Menschheit, mag auch die Georgesche Schu
ihn mit niedrigem Höhenkultus sich selber verdeckt haben. Georg
hat seine Wahrheit daran, daß seine Lyrik in der Vollendung des B
sonderen, in der Sensibilität gegen das Banale ebenso wie schließlic
auch gegen das Erlesene, die Mauern der Individualität durchschläg
Zog ihr Ausdruck sich zusammen in den individuellen, so wie sie ih
ganz mit Substanz und Erfahrung der eigenen Einsamkeit sättigt, dan
wird eben diese Rede zur Stimme der Menschen, zwischen denen di
Schranke fiel.

VOLKER KLOTZ · JUGENDSTIL IN DER LYRIK

Den Begriff Jugendstil mit den daran hängenden Vorstellunge
bestimmter Eigenarten in Form und Lebenshaltung von dem Bereic
der bildenden Künste auf die Dichtung zu übertragen, sei hier in ein
Stilbetrachtung versucht, trotz der Gefahren, die der seinerzeit vi
diskutierte, doch immer noch Erfolg verheißende Weg der »wechse
seitigen Erhellung der Künste« mit sich bringt.

Im Oeuvre repräsentativer Lyriker vor der und um die Jahrhunder
wende lassen sich bemerkenswerte Entsprechungen zum bildner
schen Jugendstil feststellen; stilistische Gemeinsamkeiten im Wer
so verschieden organisierter Persönlichkeiten wie Dehmel, Georg
Hofmannsthal, Heym, Stadler (»Präludien«). Gemeinsamkeiten, di
in Gestaltungsweise und Ergebnis sich mit dem bildnerischen Jugenc
stil treffen, in sprachlichen Einzelzügen wie im Gesamtimpetus, un
die als ein deutlicher Neubeginn, ein »jugendliches« Aufkeimer
gegen den plein-air-Impressionismus sich absetzen und den Expre
sionismus vorbereiten helfen.

Die Anfänge des bildnerischen Jugendstils verbinden reaktive un
aktive Bewegungen. Die neue Richtung entstand aus dem Affron
gegen die laufend wechselnde Stilwiederholung der Gründerzei
welche geschmäcklerisch aufweichend Renaissance, Gotik und an

re Epochen in der eigenen Produktion Revue passieren ließ. Dem zte man einen bewußt geplanten jungen Stil gegenüber, der trotz utlicher Einflüsse seitens des japanischen Farb-Holzschnitts sowie r aus England kommenden präraphaelitischen Bewegung und der uen Buchgestaltungskunst (William Morris) dem historisch Dawesenen gegenüber einen Neubeginn bedeutete.

Im Anfang ist das Ornament. Es emanzipiert sich aus seiner bloß enenden Funktion, der schmückenden Charakterisierung eines Gegenstandes; es überwuchert den Inhalt (in der freien Kunst das Sujet der Einzelmotiv, in der angewandten den Zweck), der nun seinerseits h krümmend und biegend dem Ornament sich unterwirft. Man nke an die Bilder Klimts, des frühen Hodler, an die Batiken Eckmanns, die Möbel Pankoks und Riemerschmids. Erlesene organische, eist florale Motive herrschen vor. Doch nicht aus einer besonderen ähe zur Natur, im Gegenteil: der Jugendstil ist ebenso gegennatürlich wie anaturalistisch – die Wahl dieser Seerosen, Schwertlilien und arzissen ist lediglich Vorwand für ein schon vorhandenes ornamentales Muster, das in bestimmten Formen der Natur sich annähernd iederfindet. Das Motivrepertoire ist eng umgrenzt, in einzelnen ügen toposhaft gemünzt (edle Blumen, Schwäne, Wellenlinien, ädchenhaare: alles Fließende). Bedingung ist die Ergiebigkeit für ne Gestaltung in schwingender Linearität, reiches Rankenwerk auserfend, mit vielfachen Richtungsänderungen – ziellos verlaufende, ngelnde Arabesken, die nirgends beginnen und nirgends enden: n »unendlicher Fluß«. Die Deformation und Entwertung des Gegenändlichen führt bei Endell und Van de Velde zum abstrakten Ornaent, zur Ausdruckskraft und Sinnbildlichkeit der zeichnerischen ebärde, der reinen schwingenden Linie, losgelöst vom Sujet. Nicht r die Varietät der dargestellten Gegenstände wird eingeschränkt, ch – und das fällt ins Kompositionelle – die Zahl der Einzeldinge. iese vermindern sich zugunsten eines Anwachsens ihrer Dimension d Ausdrucksmöglichkeit. Ein geschwungenes Liniengefüge stiftet n inneres Gerüst, das den gesamten Bildkomplex zusammenhält und aßstab und Bewegungsmodus der Einzelfiguren bestimmt. Ein usbrechen der Einzelteile wird zudem durch das strukturelle Element »komplementärer Linien« (van de Velde) hintertrieben, welche aphisch die Details dem übergeordneten ornamentalen Grund-

gestus unterwerfen, gleichzeitig die Negativfläche zwischen den da gestellten Dingen dynamisch aufladen.

Diese Gestaltungsmerkmale heben den bildnerischen Jugends vom vorangegangenen und noch gleichlaufenden Impressionism ab. Das gilt in vielen Punkten auch für den Jugendstil in der Dichtun Er bedeutet Abkehr von der Hingabe an die Eindrucksflut der Ding die als bloße Reizspender auftraten. Das lyrische Ich machte sic porös, es lieferte sich einem flimmernden Ansturm synästhetis durcheinanderwirbelnder Impressionspartikel aus. Eine plein-ai Poesie, die das Gefüge der dem Ich begegnenden Welt in stimmung trächtige Details auflöste; deren Sprache die Syntax zerfaserte und c Ding durch ein extrem sinnlich charakterisierendes »épithète rare« a einen bestimmten Reizwert festlegte. Wir denken an Dauthende Dem Jugendstildichter schließt sich die Welt wieder zusammen, alle dings eine kunstvoll arrangierte, eine Atelierwelt. Die Dinge nehm eine – wenn auch fließende – Kontur an. Man läßt nicht mehr die Nat auf sich einwirken und registriert die Reflexe: man greift ein, man o richtet sich eine eigene Landschaft, sucht dafür die Requisiten, bie sie zurecht, deformiert sie. Kein Ding der Natur behält seine Gesta es wird »umstilisiert«.

Der junge Stadler der »Präludien« arbeitet mit einem beschränkt »Arsenal erlesener Kostbarkeiten« (Karl Ludwig Schneider), die m den Meistern des bildnerischen Jugendstils den Zug zum stilisiert Prunk gemeinsam haben. Eine immer wiederkehrende Szenerie v Zypressen, Granatbäumen, Marmorballustraden, epheuumrankt Veranden und Alabastersäulen, dazu Edelmetalle und -steine.

> Wenn weit die grauen Stämme dampfend gluten
> wie rotgeschweißtes Erz, scharlachumronnen,
> und alle Brunnen, funkenübersponnen
> in heißen Güssen schluchzend sich verbluten –
> in schwülen Nächten, wenn der Mond den feuchten
> flaumweichen Leib schaudernd im Wasser kühlt...
>
> (Freundinnen. Ein Spiel)

Das ist nicht mehr die flirrende, lichterfüllte Landschaft der Im pressionisten, die den Tag und den Sommer bevorzugten – noch nic der visionäre Extrakt Traklscher »innerer Landschaft«, sondern d

nwül verschlungene Szenerie erlesener und mit adjektivischem unk ausgestatteter Requisiten, die trotz der Häufigkeit vegetativer otive, trotz Beseelung, kaum zu atmen vermag. Der Künstler des gendstils sucht – wie Dolf Sternberger in seinem Jugendstilessay htig herausarbeitet – eine ätherische Enklave sich zu errichten vor n Angriffen und Forderungen des industriellen Zeitalters; dichngsgeschichtlich gesehen, wendet er sich ab vom Naturalismus und ssen subtilerer Modifikation, dem Impressionismus, denen jeder egenstand poetisch hoffähig war. Er zieht sich zurück vom Fließnd zur Handarbeit, vom Trivialen zum Kostbaren, vom Wald in n Park, vom rational ausgeleuchteten Tag in eine stilisierte Schwüle r Dämmerung, in die »nachtschwülen Gärten« der frühen Stadlerhen Metaphorik und der üppigen Instrumentation und verwirrenn Harmonik der Schönbergschen Gurrelieder. Diesen Zug vom ltag hinweg, vom eigenen historischen und lokalen Standort in n Reich des Erlesen-Ungewöhnlichen teilt Hofmannsthal in einigen iner frühen lyrischen Dramen: er wählt die Welt eines geheimnisnwitterten Orients voller Kostbarkeiten der Lebensformen, der elen und der Szenerie, eine Exotik des Zaubers und Märchens, nicht r animalischen Ursprünglichkeit, wie sie Gauguin suchte.

> ... Aus strahlend offnen Toren lächelnd schreiten
> in langen Zügen blasse ferne Frauen:
> die schlanken Krüge lässig wiegend gleiten
> sie in den warmen Sommerglanz der Auen
> und schwimmen hin im Duft verlorner Lieder...
> (Ausblick)

Dem ornamentalen Schreiten im Schautanz der Isadora Duncan, en unendlich fließenden ziellosen Linien in den Tapisserien Eckmanns egegnen wir hier beim jungen Stadler wieder in Motiv und sprachhysiognomischen Zügen. In der Sprach-gebärde. *Gebärde*, ein Liebngswort Hofmannsthals, ein Schlüsselbegriff für die Metaphorik des ittleren Rilke (das sachte Öffnen und Schließen der Dinge), ist eine rundvokabel des Jugendstils. Gebärde hier –: gleichsam bedeutungsprägte Sitte des Körpers, diktiert von einer formelhaften Konstellaon von Ich und Welt; gemessen hinweisende Bewegung, ein sichtres Tun, dessen Zweck vor dem Wie erlischt; – Gebärde wird beim

Stadler der »Präludien« wie bei seinem Vorbild, dem frühen Georg der Hymnen und Pilgerfahrten, sprachlich Ereignis. Die Betonung di Gebärde äußert sich vornehmlich in der Entaktivierung der Tätigkeit wörter. Das geschieht einmal in der reichen Verwendung modall Adverbien. Der Akzent wird vom Ziel auf die Weise verlegt.

Aus strahlend offnen Türen *lächelnd* schreiten...
... die schlanken Krüge *lässig wiegend* gleiten...

Die Adverbien nähern sich sogar in ihrer stets wiederholten Voraus stellung vor dem Verb dem Gebrauch von Nominalattributen, sie unter stützen zusammen mit dem ei-Laut des Reims die rankende Bewe gung der klingenden Verskadenz, was alles eine zu erwartende Kon sequenz der Verbaldynamik vergessen macht: ziellose Schwingun wie die graphische Linienführung van de Veldes. In unsrem Bei spiel – es steht repräsentativ für den lyrischen Jugendstil, auch Geor ges, auch Dehmels – wird vor allem die Zielstrebigkeit der Verbal bewegung aufgelöst durch den fast ausschließlichen Gebrauch intran sitiver und reflexiver Tätigkeitswörter. Verben also, deren Subjek nichts oder sich selbst zum Objekt hat, die auf nichts einwirken un nichts verändern, deren Bewegung in sich verlaufender Ausdruck ihres übergeordneten Subjekts sind. Ornamentale Gebärdenträger Die Prädikate dienen dem Ausdruck des Subjekts, nicht mehr de Zeichnung von Wirkungsbeziehungen von Ich und Welt oder de Objekte untereinander. Zugleich mit dem Aktivitätsschwund de Verben zugunsten der Gebärde verlieren die Nomina an Substanz Immer wieder setzen Stadler und George statt der Sache ihren Aus druckswert:

trunkner Gesichte süß vergilbte Pracht
(Stadler, Spiel im Dämmer)
auf der fließen feuer-bergender fläche
(George, Nachmittag)

Das Ding vermag nicht mehr für sich selbst zu stehen. Sollen mehr als additive Sinnbezüge gestiftet werden, soll ein Korrespondieren der Dinge untereinander stattfinden, so muß Ersatz geschaffen werden für das fortgefallene Wirkungsvehikel Verb: den Dingen wird ein Ausdrucksmerkmal entnommen (vergilbte Pracht, feuer-bergende

che) und beigesellt. Dies zumeist in der zur Manier erstarrenden
gur des vorgestellten Genitivs. Daß der Bedeutungsakzent vom
ng auf seinen Ausdrucks- und Beziehungsfaktor fällt, ist aus der
ntaktischen und metrischen Anordnung ersichtlich.

Nicht allein die bewußte aristokratische Beschränkung auf erlesene
genstände, mit denen George und Stadler ihre lyrische Land-
haft erstehen lassen, verbindet sie mit Haltung und Technik Eck-
anns, Klimts, Behrens' – auch die Entmächtigung dieser Dinge, ihr
rechtbiegen und Deformieren unter dem Zwang einer vorweg-
habten ornamentalen Konzeption. »Die vergilbte Pracht« ist es,
den Grundgestus des Stadlerschen Gedichts »Im Dämmer« stützt
d spiegelt; in viel geringerem Maße die »trunkenen Gesichter«. Und
der lyrisch-optischen Szene »Nachmittag« von George tritt hinter der
uer-bergenden fläche« zurück, was diese Fläche zustandekommen
3t: die »fließen«.

Dieser Entmaterialisationsvorgang, das deformierende Abstrahieren
einer festgelegten Richtung (allerdings bei weitem nicht in dem
ısmaß wie bei Rimbaud: dazu kommt es in Deutschland erst im
xpressionismus), der festgelegten ornamentalen Gebärde folgend,
ird auch in der Wahl der Attribute deutlich. Das impressionistische
pithète rare«, das besonders präzise differenzierende Eigenschafts-
ort, das die Nuance im Gesamttimbre der flimmernden Einzelaus-
ücke ausmachte, wird man hier vergeblich suchen: die Adjektive
d Adverbien sollen nicht mehr charakterisieren – sie typisieren
waltsam und lösen damit die Dinge aus dem gewohnten Zu-
mmenhang oder sie desertieren vollends vor ihrer dienenden Auf-
be. Nicht allein ihrem Sinngehalt nach befreien sich die Attribute
n ihrer traditionellen lyrischen Funktion, die Dinge auszumalen
er zu charakterisieren, auch nach der Fülle ihres Auftretens, und der
unkhaften Überladung. In den Extremfällen wollen sie gar nicht
r grammatisches Bezugsnomen treffen: ihr Reichtum und die Man-
gfaltigkeit ihrer Aussage lassen sich nicht auf den einen Nenner des
ergeordneten Dinges bringen, sie zerrissen es denn in eine schil-
nde Multivalenz. Sie machen sich vielmehr selbständig, wollen
cht beim Wort und der syntaktischen Aufgabe genommen werden
er trachtete auch danach?: »trunkner Gesichte süß vergilbte Pracht«),
ndern frei schwingen. Sie bilden analog zum graphischen Jugend-

stil ein Rankenwerk von Arabesken, züngelnd in allen Richtunge
nicht dem Einzelding verpflichtet – dieses ist für sie wie die Feuerlili
und Seerosen für die entfesselten Linien Eckmanns lediglich Anlaß un
Sprungbrett –, sondern dem ornamentalen Gesamtimpetus des G
dichts, sei's klanglich sei's rhythmisch. Sie sind nicht mehr Epi-theto
Und nicht nur die Epitheta entledigen sich ihrer Aufgabe, zu chara
terisieren; auch die Vergleiche, auch die zur Erklärung und Ausm
lung den Dingen beigegebenen Relativsätze lassen ihr Bezugsnom
im Stich und ranken unabhängig, bald schwellend, bald sich z
sammenziehend.

Rubin perlen schmücken die fontänen,
Zu boden streut sich fürstlich jeder strahl.
In eines teppichs seidengrünen strähnen
Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal...
(George, Im Park)

Dies Beispiel macht noch einmal einen Großteil der gezeigten stil
stischen Symptome deutlich: die Inaktivität der Verben als ziello
Gebärdenträger, unterstützt von den reichen Adverbien; das Typ
sierend-Verfremdende der Attribute (»fürstlich«); die Kostbarkeit d
Gegenstände. Neu hinzu kommt die Betonung des Visuellen. Opt
sche Szenen werden aufgebaut, und zwar wie beim bildnerische
Jugendstil fast ausschließlich in die Fläche. Ein räumliches Hintere
ander ist bei George und Stadler höchst selten, die Dinge und il
Rankenwerk umschlingen sich in der Zweidimensionalität. Für die
Sehweise sprechen auch die bei George so beliebten Bilder von Te
pichen und Schattengebilden, denen ja auch das Plastische abgeht.

Richard Dehmels Lyrik dagegen schafft Räume, freilich solche –
seinen vorwärtsweisenden Gedichten –, die jede assoziative Brück
zu erlebbaren Räumen abbrechen. Gleichsam eine visionäre Stere
metrie herrscht da, es gibt ein Über- und Hintereinander, doch in u
gewohnter Konstellation und in einem Zusammen von abstrakt
und konkreten Gegenständen – ein weitläufiger, kosmischer Ago
Hier äußert sich der Vorläufer des Charonkreises. »Die rote Feuerlil

hreitet riesig durch die Weltennacht.« Das könnte im Motiv der uerlilie und des schwingenden Schreitens die direkte Übersetzung es Jugendstil-Bildinhaltes in Sprache sein. Ebenso die Metapher von r »Blumenseele«, die »durchs Luftmeer schäumt«. Die Verben mei- n abrupte Bewegungen, alles vollzieht sich in einem bald rascheren, ld gemäßigteren Legato.

Neigen auf der einen Seite bei Dehmel die Bilder des Sprießens, ospens und Keimens, des Morgens und des Frühjahrs, also des ganischen Werdens (bei den Aktionsarten sind inchoativa bevor- gt: *sich erregen, erblühen, sich erheben*) sich der floralen Richtung des endstils zu (»purpurne Entfaltung scheuer Knospen«) – so teilt hmel auch dessen entgegengesetzten Zug zur Abstraktion und m Allegorischen. Im Vorspiel des Gedichtzyklus »Die Verwand- ngen der Venus« (1907) begegnet dem Ich die Allegorie der Scham. ist gezeichnet mit der eidetischen Anlage des Jugendstildichters; t dem Blick für das fließende Wallen des Haares, die gemessene bärde der Hand, den Lilienstab und die umflechtenden Rosen.

> ... Zur Hüfte nieder um die Brüste
> fließt mantelschwer ihr offnes Haar
> und wogt und flimmert dämmerklar,
> als ob ein Morgendwind es küßte.
> Weiß leuchtet aus der schlanken Rechten,
> zum Gruß geneigt und zum Gebot,
> ein Lilienstab, den dunkelrot
> zwei volle Rosen hoch umflechten;
> so steht sie wehrend, wundersam
> beglänzt...

Seitenlang wird diese Figur beschrieben. Auch hier wird – das ist allegorisch und neu – mehr Wert gelegt auf die Weise ihres Er- heinens, als auf das, was sie aussagt. Das agoreúein, die sichtbare Form, ird detailliert ausgemalt, das állon, das zu Vermittelnde, darauf auf- stockt. Das Bedürfnis nach einer verbindlichen Figur, nach einem bjektiven Korrelat« für eine halb bewußt, halb unbewußt erlebte erindividuelle Macht ist vorhanden, auch Ansätze zur Gestaltung, sie eiben jedoch im Allegorischen, es kommt nicht zu jener expressiven

Kongruenz von gestaltetem Bild und erfahrenem Sinn unter dem Druck der unmittelbaren Vision wie in den mythischen Figuren vom Krieg, vom Gott der Stadt bei Georg Heym. Wie Stadler und George verschließt sich Dehmel der impressionistischen Flut der Außenwelt, doch ebensowenig setzt er sich rückhaltlos seinen Visionen aus, den Gebilden, die sein Inneres kreiert. Das unterscheidet ihn und die anderen Dichter des Jugendstils vom Expressionismus. Ihre lyrische Landschaft ist künstlich, sie besteht aus erlesenen Teilen erlebter Welt, aus Bewegungen und Gebärden, ein artistischer Organismus mit eigenen Gesetzen. Die Dichter haben noch nicht die Sicht des Expressionismus und seine Mittel, – doch sie teilen auch nicht mehr die alten Mittel mit ihren Vorgängern: sie deformieren die überkommenen Dinge und machen sie einer freischwingenden Sprachbewegung dienstbar, sie opfern die ausgelaugten syntaktischen Sinnbezüge der ornamentalen Geste. Damit ist schon eine Vorarbeit für die fruchtbare Destruktion der nachfolgenden Epoche getan, der schon Neuland erobert wird, deren Impulse aber, radikal neue Zeichen zu setzen, dem Jugendstil noch nicht gegeben sind.

Der Jugendstil – einige wenige Poeten mußten hier für viele stehen: man sollte auch die Lyrik Däublers und Momberts nicht übersehen, ebensowenig die Einflüsse Englands durch Swinburn und Rosetti, in der Prosa die Märchen Wildes, im Drama Sorge, und, worauf Martini (»Das Wagnis der Sprache«) hinweist, die Prosa Heyms – ist also keine weitere Renaissance irgendeiner vergangenen Stilepoche in der Art der Stilrekapitulationen der Gründerzeit, sondern eine Naissance, wie seine Vertreter in der Architektur betonten. Er ist auch in der Dichtung nicht nur dekadentes Produkt des fin de siècle, sondern auch ein Aufbruch zum Aufbruch des Expressionismus, zwar noch ohne dessen totale Verbindlichkeit, zwar noch gehemmt und domestiziert im Ornamentalen, doch ein Neubeginn im Zeichen einer von der Alltagrealität kaum behelligten Phantasie.

KURT LEONHARD
ZUR DEFINITION DES MODERNEN GEDICHTS

Das Wort »modern« bezeichnet eine geschichtliche Situation. Es liegt also nahe, in die Begriffsbestimmung des modernen Gedichtes die historischen Voraussetzungen einzubeziehen, aus denen es entstand. Dennoch ist es falsch, einen Gegensatz zwischen »moderner« und »zeitloser« Kunst oder Lyrik konstruieren zu wollen. Das Wort »modern« ist selbst zeitlos.

Als modern, revolutionär, neu, hat sich zu seiner Zeit wohl jeder heute klassisch gewordene Dichter empfunden. Schon Dante bezeichnet sich als einen modernen Dichter, und wenn er das Gedicht eines Kollegen oder ein eigenes loben will, nennt er es »nuovo«, neu. In der Divina Commedia erklärt er von seinem unmittelbaren Vorläufer Guido Guinizelli, dessen Name werde allen Späteren lieb und wert sein – tanto che durerà l'uso moderno – solange die moderne Dichtweise währt.

Wie lange wird *unser* moderner Stil währen? Niemand kann es voraussagen. Aber wie lange währt er schon? Mindestens dürfen wir feststellen, daß es sich nicht um eine flüchtige Mode handelt. Spätestens um 1910 setzt man die Anfänge, in Deutschland mit den Expressionisten, in Frankreich mit Guillaume Apollinaire. Vorbereiter sind bekanntlich schon Mallarmé und Rimbaud um 1870, die ungleichen Schüler des großen Propheten Baudelaire, denen wir zu jener Zeit immerhin Friedrich Nietzsche an die Seite stellen dürfen. In Deutschland galt »modern« lange Zeit als identisch mit »expressionistisch«. Das war vielleicht ein Verhängnis, bei aller Liebe und Dankbarkeit, die wir den Dichtern der »Menschheitsdämmerung« auch heute noch schulden. Die eigentlichen Expressionisten, Heym und Trakl, kommen direkt aus dem bâteau ivre, einem Gedicht, das bereits 1871 allen Expressionismus vorweggenommen hatte. Aber sie wußten nicht, daß Rimbaud schon ein Jahr später in seinen Prosagedichten, den »Erleuchtungen«, aus dem »Trunkenen Schiff« ausgestiegen war. In Frankreich sollte aus den 1872/73 geschriebenen, zuerst 1886 veröffentlichten »Illuminations«, amalgamiert mit der Assoziationstechnik Mallarmés und der visionären Kühnheit des noch später als Rim-

baud wiederentdeckten Lautréamont, in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts nach einigen sehr ergiebigen Umwegen der Surrealismus entstehen. Dieser war zwar selbst nur ein Durchgang, hat aber die Situation vor allem der Lyrik entscheidend und unwiderruflich verändert. In keiner der großen Literatursprachen entsteht heute ein wirklich bedeutendes Gedicht, dem man es nicht anmerkt, daß es »nach dem Surrealismus« zur Welt kommt.

In Deutschland gab es aber nach dem kurzen dadaistischen Zwischenspiel auch in den zwanziger Jahren noch kein Ende des Expressionismus, eines immer weniger glaubhaften, immer weniger aus innerer Notwendigkeit begründeten, und aus der Enttäuschung an seiner überheizten Ekstatik entstanden schon *vor* dem Dritten Reich eine Neue Sachlichkeit, ein neuer Klassizismus, die bis heute fortleben und neben kleinen Blut- und Bodenlyrikern auch sehr bedeutende Dichter wie Loerke, Lehmann, Carossa hervorbrachten, Dichter, die gewiß mehr Aussicht haben, unsere Zeit zu überleben als die vielen expressionistischen oder surrealistischen Mitläufer und Nachbeter. Damit hatte Deutschland, wie so oft in der Geschichte unserer Literatur und Kunst, eine Sonderentwicklung eingeschlagen, die es isolierte, die aber vielleicht noch keine Sackgasse gewesen wäre, wenn die Politik des Dritten Reiches sie nicht ins Verhängnisvolle gewendet hätte. Dieses Verhängnis ist heute noch in der deutschen Dichtung sehr viel spürbarer als etwa in der deutschen Malerei, denn in der Malerei war eine Isolierung weniger leicht durchzuführen. Junge deutsche Maler haben in Paris als Soldaten die Ateliers von Kandinsky und Picasso besucht, und Reproduktionen gelangten mitten im Kriege nicht nur in ausländischen Zeitschriften, sondern sogar in der Massenauflage von Kunstpostkarten zu uns. Für die Dichtung, und am meisten für die Lyrik, gab es aber die Barriere der fremden Sprache.

So kommt es, daß noch zehn Jahre nach dem Untergang des Tausendjährigen Reiches in der deutschen Dichtung überwiegend der »Stil der dreißiger Jahre« herrscht, wie die meisten Anthologien beweisen. Überall im deutschsprachigen Raum gibt es allerdings junge begabte Dichter, die den Anschluß an die europäische Entwicklung suchen, und das Bekanntwerden der großen französischen und angelsächsischen Lyrik beginnt sich allmählich auszuwirken und nicht nur zur Nachahmung, sondern zu eigener, eigenwüchsiger Gestaltung zu

ermutigen. Eine besondere Stelle nimmt dabei das Nachholen der uns völlig entgangenen surrealistischen Erfahrung ein, aber es gibt darüber hinaus sogar eine deutliche Wiederaufnahme dadaistischer Ansätze – bei uns wie auf der ganzen Welt.

Wenn von »moderner Lyrik« die Rede ist, stellen sich sofort bestimmte Vorstellungen ein. Die erste wird beim Laien wohl die der Dunkelheit, ja der Schwerverständlichkeit sein. Wie kommt dieser Eindruck zustande? Vor allem dadurch, daß sich das Gedicht schon seit Jahrzehnten nicht mehr damit begnügt, eine bestimmte lyrische Situation, die jedermann in seiner Umwelt erleben kann, eindeutig abzubilden. Im 19. Jahrhundert – und auch noch in der traditionellen Lyrik von heute – ist ja das klassische Vorbild eine Gedichtform, für die Goethes »Ein Gleiches« beispielhaft ist: eine bestimmte Umweltsituation wurde knapp umrissen und dann abschließend das Ich damit in Vergleich, meist in Übereinstimmung gesetzt. Aus dieser Übereinstimmung oder doch Gegenüberstellung von Ich und Umwelt, die beide noch säuberlich getrennt und jedes für sich in ihren Definitionen unangezweifelt nebeneinander existieren, entstand die heute so verpönte »Stimmung«.

Eines der ersten Kennzeichen des »modernen Gedichtes« scheint nun zu sein, daß ihm eine solche Eindeutigkeit nicht mehr genügt, daß es danach strebt, eine komplexere Wirklichkeitsvorstellung durch vielfältigere Verschränkungen von Ich und Umwelt zu erreichen, Verschränkungen auch von verschiedenen oft sehr entlegenen Zeiten, Räumen, Situationen, die sich in der Erinnerungsdimension des Bewußtseins mit der einen, nur den Anstoß gebenden Ausgangssituation (wo es eine solche überhaupt noch gibt) zu einer einzigen, allseitig geöffneten inneren Gegenwart verbinden. So entsteht eine Gestaltungsweise, die man oft mit der Aufhebung der Zentralperspektive in der Malerei verglichen hat. Man hat dafür das Wort »aperspektivisch« geprägt, vielleicht sollte man lieber polyperspektivisch sagen. Das Wesentliche dieser neuen Gestaltung scheint mir darin zu liegen, daß das alte simple Subjekt – Objekt-Verhältnis, das ja der Renaissance-Perspektive ebenso zugrundeliegt wie dem klassischen Gedicht, aufgehoben oder wenigstens von Grund auf verwandelt wird. Standpunkt des Ich und Abstand in Raum und Zeit sind nicht mehr

maßgebend. An Stelle der Zentralperspektive kann eine »Siriusperspektive« treten, um das Wort Nietzsches zu gebrauchen. Deshalb ist auch von einer Auflösung des anthropozentrischen Weltbildes gesprochen worden.

Wie dem auch sei, an Stelle der alten, von einer gegebenen Situation aus, zwischen Standpunkt und Fluchtpunkt rational gemessenen Abstände von Ferne und Nähe, von Vergangenem, Gegenwärtigem, Zukünftigem, die doch nur eine subjektive Scheinwelt konstruiert hatten, sind heute weitgehend andere Prinzipien getreten. Wie die Malerei die begrenzte Fläche als ihre eigentliche Realität entdeckt und sie von räumlichen Abbildungen unabhängig gemacht hat, so entdeckte die Lyrik als ihre eigentliche Realität die eigene Zeitdimension, die wirkliche Zeit, in der die Worte einander folgen, und machte sie unabhängig von der Aufgabe, die für jede *epische* Dichtung so entscheidend ist, der Aufgabe nämlich, eine außerhalb des eigentlichen Ereignisses der Worte liegende zeitlich-räumliche Situation oder Handlung zu schildern. Daraus ergibt sich, daß sich die Räume in der Malerei scheinbar völlig willkürlich auf der Fläche verschränken – »willkürlich« vom zentralperspektivischen Situationsmaßstab aus – und doch keineswegs willkürlich, sondern nach den strengen Gesetzlichkeiten der real gegebenen Fläche. Und in der Wortfolge – oder, was dasselbe ist, dem allein real gegebenen Bewußtseinsereignis – des Gedichtes können sich erfahrene oder erfundene Situationen, Zeiten, Räume ebenfalls scheinbar ganz willkürlich verschränken, aber sie gehorchen den Gesetzen des Ablaufs des Gedichtes selbst, auch die heterogensten Bilder und Vorstellungen müssen sich in der einzig real gegebenen Zeit des Gedichtes zur Einheit zusammenschließen. Diese Einheit ist nicht notwendig ein logischer Zusammenhang, sondern zunächst eine musikalische Abfolge, und an die Stelle der kausalen Verständlichkeit treten überraschende Assoziationen und Assonanzen, magische Entsprechungen, wie schon Baudelaire sie in dem berühmten Sonett »Correspondances«, Rimbaud in seiner Deutung der »Voyelles« gefordert hatten. Das dritte der frühen programmatischen Gedichte, die am Anfang der modernen Lyrik stehen, ist Verlaines »Art poétique«, dessen erste und letzte Zeile zu wahren Kampfparolen geworden sind: »De la musique avant toute chose – et tout le reste est littérature.« Aber Verlaines Begeisterung für die schwebende Nuance ist nur noch

bedingt gültig. Die Präzision in der Wortwahl, die er zu vernachlässigen empfiehlt, gilt uns als oberstes Gesetz. Die Zeit des Gedichtes, die wahre Zeit der Wortfolge und der Denkbewegung, die der Dichter zu gestalten, zu ordnen, einzurichten hat, kann auch als abgesteckter *Zeitraum* erlebt werden, als begrenzter *Spielraum* von Klängen, Bildern, Gedanken, und gewinnt dadurch nicht selten auch räumliche, skulpturale, architektonische Wirkungen. (Das Extrem wäre in dieser Richtung ein Simultangedicht aus einzelnen Sätzen oder einzelnen Worten in bestimmten typographischen Konstellationen auf der Buchseite – oder über beide Seiten – angeordnet, die sich wie Teile eines Bildes in beliebiger zeitlicher Abfolge meditieren ließen.)

Die Dunkelheit, die Schwerverständlichkeit vieler moderner Gedichte ist also zum guten Teil bedingt durch falsche Erwartungen, mit denen der Hörer oder Leser das Gedicht aufnimmt. Es handelt sich gar nicht um die Aufgabe, die zentralperspektivisch erfaßbaren verstandesmäßigen Sachzusammenhänge wiederzugeben. Das Gedicht wird wie die Bildfläche des Malers zu einem Fluoreszenzschirm, auf dem sichtbare und unsichtbare Strahlen aus Nähe und Ferne, so wie sie das Bewußtsein durchqueren, Erinnerung, Erfahrung, Erfindung, ununterschieden zum Aufleuchten gebracht werden.

Oft hat deshalb das moderne Gedicht den Charakter des Irrationalen und Irrealen. Zuerst ist es aber ein Resultat höchst komplizierter Denkvorgänge gewesen, etwa bei Mallarmé, Valéry, Rilke, Eliot; eine Summe, deren Summanden weggelassen sind, so daß etwas wie die Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit von Orakelsprüchen entsteht. Aber die Dichter blieben sich immer bewußt, daß die logischen Vorgänge nicht das Wesentliche sind, ja daß sie nur einen Ballast bedeuten, solange es bei der Übermittlung schwerverständlicher Gedankengänge oder Gedankensprünge bleibt. Erst wenn die Dunkelheit selbst die Worte zum Aufleuchten bringt, wenn die Worte gerade durch ihre Vieldeutigkeit, ja Unverständlichkeit, ihren eigenen Glanz, von praktischen Bedeutungsfunktionen befreit, entfalten können und in der Nacht des Bewußtseins unbekannte Sterne aufgehen, erst dann ist das Gedicht da. Es ist *wieder* da: denn das Wesentliche des Gedichtes hat sich zu allen Zeiten der Verständlichkeit entzogen. Ein Gedicht ist nichts, wenn es nicht Geheimnis ist.

Aber nur die äußerste Verfeinerung der Logik hat schließlich zu Auflösung der Logik führen können.

Weitere Merkmale des modernen Gedichtes, die immer wieder hervorgehoben werden, hängen mit dem eben Gesagten zusammen: mit der Aufhebung des eindeutigen Subjekt–Objekt-Verhältnisses mit der polyperspektivischen Verschränkung entlegener Situationen kurz, mit jener Wandlung unseres Wirklichkeitsbewußtseins, die sich nicht nur in der Lyrik, sondern ebenso in Roman und Drama, ebenso in der Malerei, ja ebenso in den wahrhaft surrealistischen Hypothesen der neuen Physik manifestiert.

Damit hängt also zusammen die vielerörterte Simultanität und Ubiquität, ferner die Durchlöcherung des Sinnzusammenhanges, die zu einer neuen Transparenz führt, zu Durchblicken in tieferliegende Bewußtseinsschichten, damit hängt auch zusammen das Streben nach einer Schau des Daseins von seiner Ganzheit her und andererseits die Zuwendung zum kleinsten Detail der schlichtesten und scheinbar bedeutungslosesten Dinge, die durch die vielerörterte »Verfremdungstechnik« überraschend neue Bedeutungen erhalten.

Damit hängt vor allem ein Wandel des Sprachmaterials zusammen, der sich aus einer neuen Wortwahl ergibt: die berühmten oder berüchtigten Tabus, die heute auf gewissen Worten liegen, allen voran auf den Vergleichungspartikeln »wie« oder »als ob« – ohne die noch Rilkes Gedicht nicht auskam – und auf dem persönlichen Fürwort »ich«; natürlich kommen sie hier und da auch in extrem modernen Gedichten noch vor, aber dann in Zusammenhängen und Bedeutungen, die ihnen einen andern Sinn geben als im 19. Jahrhundert. Die Metapher wird vereigentlicht, sie hat kein »als ob« mehr nötig, da es nicht mehr darum geht, eine absolute Wahrheit auszusagen, sondern das Wahrheitserlebnis, die Wirklichkeit, die nur in der Wirkung ist, also jenseits von scheinbar und eigentlich, in letzter Konsequenz sogar jenseits von wahr und falsch. Daher hat es keinen Sinn mehr,» als ob« zu sagen, auch wenn die Aussage rein metaphorisch ist. Jenes Wahrheitserlebnis aber, das ausgesagt wird, ist zwar untrennbar dem Ich verbunden, wird aber wie das Ich selbst zum Erfahrungsmaterial objektiviert, dem der Dichter wie seiner eigenen Person in einer gewissen Distanz gegenübersteht. Von subjektiven Gefühlsergüssen will

er nichts mehr wissen, deshalb vermeidet er es, »ich« zu sagen. – Mehr oder weniger verpönt sind auch Worte wie Seele, Herz, Schmerz, Liebe, heilig, Gott, womit natürlich keineswegs die von solchen Worten bezeichneten Wirklichkeiten ausgemerzt werden sollen. Das Moralische versteht sich immer von selbst. Aber wir scheuen uns davor, es zu exhibieren. Dies ist die Keuschheit des Gedichts, wie wir sie heute verstehen.

Dagegen werden viele Worte bevorzugt, die früher aus der Lyrik verbannt waren: vor allem die konkreten Bezeichnungen alltäglicher Dinge, jenseits von schön und häßlich, ja bisweilen mit einem Vorrang des Häßlichen. Maßstab ist allein die Bildkraft des Wortes im Zusammenhang des Gedichts. Ebenso werden Alltagsredensarten eingeführt, ja durch Montagetechnik eine kühlere Objektivierung einerseits und überraschende Überschneidungen andererseits erstrebt. Den charakteristischen Ernüchterungsvokabeln stehen aber andere gegenüber, die durchaus zu den »großen Worten« der Begeisterung gehören: Lieblingsworte der heutigen Dichter wie *Sein* oder *Dasein*, *rein* oder *ganz*, Summe, Zahl, unzählig, unsäglich, Nichts und Alles. Solche Worte sind charakteristisch für das Bestreben, das Dasein in seiner Ganzheit zu fassen, und hier kommt bisweilen sogar der philosophische Gedanke wieder zu seinem Recht, als Mittel unter andern Mitteln, etwa als durchlaufender Faden, der viele verschiedene Einzelheiten zu einem Ganzen aufreiht. Es ist ja der *ganze* Mensch, den das Gedicht aussprechen möchte, und zum ganzen Menschen gehört neben Sinnlichkeit, Willenskraft, Empfindung auch der Gedanke, gehören mit Klang und Bild, Erfahrung und Erinnerung nach Einsicht und Überschau.

Dem steht scheinbar die Theorie des »reinen Gedichts«, der »poésie pure« entgegen, die angeblich die Beteiligung des Gedankens ausschließt. Für viele ist auch heute noch das »reine Gedicht« identisch mit dem »modernen Gedicht«. Deshalb muß kurz darauf eingegangen werden.

Das Material des Gedichtes ist das Wort. Das Wort hat aber viele Funktionen. Zum Beispiel ist es auch das Vehikel einer trockenen wissenschaftlichen Studie. Wir unterscheiden die Funktion des Berichtes, die das Wort in der Prosa hat, von der Funktion der Beschwörung, die es in der Lyrik hat. Beides geht allerdings immer wieder ineinander über. Die extremsten Gegensätze wären etwa eine Bedie-

nungsanweisung für eine Maschine einerseits und ein Zauberspruch andrerseits. Daß sogar Bedienungsanweisung und Zauberspruch nicht gänzlich unvereinbar sind, zeigen übrigens gewisse moderne Gedichte.

Auch in der Dichtung behält das Wort fast immer mehr oder weniger etwas von seiner berichtenden Funktion. Nicht nur im Roman. Auch im lyrischen Gedicht kann das Wort malen und meißeln – im Sinne von schildern, bezeichnen, umreißen. Aber wenn es nicht zugleich musiziert und konstruiert, entsteht nie und nimmer ein Gedicht. Was ein Gedicht erst zum Gedicht macht, ist seine Musikalität oder seine Architektonik, und die berichtende Funktion des Wortes ist in der Lyrik unbedingt seiner beschwörenden Kraft untergeordnet. Da wir heute gern zum Weglassen alles nicht Notwendigen, also zur Spezialisierung auf das Wesenseigentümliche neigen, haben mehrere Gruppen von Dichtern, eigentlich mehr von Literaturkritikern, die Forderung nach dem »reinen Gedicht« erhoben, nach dem Gedicht also, das sich so weit wie irgend möglich auf beschwörende Klänge und Assoziationen, auf Silbe und Bild reduziert, ohne daß die Worte noch etwas berichten oder bedenken. Das »reine Gedicht« ist also in gewisser Hinsicht eine Parallele zur gegenstandsfreien Malerei. Solange allerdings die allen bekannten Worte unserer Sprachen gebraucht werden, bleibt eine gewisse Gegenständlichkeit unvermeidbar, denn Worte bezeichnen nun einmal Dinge, und es kommt allenfalls zu einem freien Spiel der Imagination mit den Dingen. Aber auch eine gewisse Logik wird sich nicht ganz vermeiden lassen, und wäre es die Logik des Widerspruchs, denn Wort ist Logos. Das reinste Gedicht, das am extremsten reduzierte, wäre zweifellos das lettristische, das nicht mehr Worte fügt, sondern nur noch Vokale und Konsonanten. Aber vielleicht ist dies gar keine Dichtung mehr, sondern Musik mit unnötig eingeschränkten Mitteln, so wie die rein konstruktive Richtung der abstrakten Malerei nur noch Architektur auf der Fläche ist.

Zur Erschließung gewisser Bewußtseinsbereiche, zur Konstituierung einer überindividuellen, einer universellen Daseinsganzheit im Wort, kurz zur Erreichung ganz bestimmter Ausdrucks- und Gestaltungsziele jenseits von Ich und Gegenstand ist es einfach erforderlich, nicht nur den Sachzusammenhang der Außenwelt zu zerreißen, sondern auch auf die vertrauten Sinnbeziehungen zu verzichten. Wenn Aufhebung des Subjekt–Objekt-Verhältnisses gemeint ist, führt die

strengste Konsequenz geradeswegs zur Aufhebung auch der festen Syntax, die ja auf eindeutige Zuordnung von Satzgegenstand und Satzaussage, von Subjekt, Objekt, Prädikat aufgebaut ist. Es gibt gerade bei heute lebenden Lyrikern bewunderswerte Beispiele dafür.

Aber ich werde mir nicht ausreden lassen, daß das »reine Gedicht« nicht das »ganze Gedicht« ist. Und zwar weder in der gemäßigten Form, wie Mallarmé oder Benn sie aufstellten, noch in der extremen Form der Kombination oder Konstellation von Worten oder Lauten.

Rilkes »Duineser Elegien« sind alles andere als »reine Lyrik« im dogmatischen Sinne, sie verkünden eine Botschaft. Und auch Paul Valéry hat sich über die Dogmatisierung des gelegentlich von ihm geprägten Ausdrucks »poésie pure« später gern lustig gemacht. Für ihn war das Gedicht »une fête de l'intellect« und »le langage de l'homme complet«.

Ein Gedicht ist ein Gedicht.

Mag es singen oder meißeln, philosophieren oder blödeln, sich engagieren oder sich isolieren, mag es sich mit oder ohne Syntax aufbauen, der Logik des Sinnes oder der Logik des Widersinnes folgen, den Anschein der Gesetzmäßigkeit oder den Anschein der Zufälligkeit anstreben, alles das ist weder befohlen noch verboten, solange es ein Gedicht bleibt.

Ein Gedicht ist durch nichts definiert als durch seine mögliche Wirkung. Die Wirklichkeit des Gedichts ist das Wort. Die Wirklichkeit des Wortes ist die Möglichkeit des Menschen.

JOHANNES POETHEN
DICHTER – GEDICHT – LESER

Variationen über ein altes Thema

I. Klarheit

Die Klarheit des Gedichts – häufig besprochen, oft am negativen Beispiel demonstriert, nie bewiesen. Gerade dies, ihre Unbeweisbarkeit, macht sie verdächtig; denn das Sicherheitsverlangen der Zeit sucht Beweise. Wo sie nicht beweisen kann, schafft sie Parolen. Diese

erhalten nach einer Weile des Hämmerns »schlagende Beweiskraft«.

Parolen sind scheinbare Realitäten, Werkzeuge einer optischen oder akustischen Suggestion.

Gedichte sind realer Schein (»schöne Lüge, wahrhaftiger als Wahrheit«), Werke optischer und akustischer Sensation.

Die Klarheit der Parolen ist die Unausweichlichkeit, mit der sie Denken und Gefühl ausrichtet auf einen proklamierten Punkt.

Die Klarheit des Gedichts ist die Unausweichlichkeit, mit der sie Denken und Gefühl öffnet in Richtung auf das demonstrierte All eben dieses Gedichts.

Die Klarheit des Gedichts hat zwei Grenzen: dort wo sie diffus wird und dort wo sie blendet. Das All des diffusen Gedichts löst sich auf in kreisende Nebel. Das All des blendenden Gedichts verkümmert zur Parole, die überredet und unbesonnen mitreißt. Die Klarheit des Gedichts will weder die Lullung noch den Beweis. Sie bietet keine sanfte Täuschung über die »Welt in der wir leben«, und sie bietet keine Propaganda für oder gegen ein Ding der »Welt in der wir leben«. Sie ist eine der »Welt in der wir leben« auf besondere Weise gegenübergestellte andere Welt, *mit* der wir leben können. Die Beziehung dieser beiden Welten zueinander wird seit Jahrtausenden bedacht.

II. Mimesis

Ein Dichter »ahmt« den Baum vor seinem Fenster »nach«. Er »beschreibt« ihn mit der Genauigkeit seines Gewissens und seiner Kunst... Aber nicht einer seiner Leser findet die beiden Bäume ähnlich. Einer kluger Kritiker rühmt beides: das Genaue und die Unähnlichkeit... Er stellt fest: der Dichter habe da einen Baum geschaffen.

Der Baum vor dem Fenster wächst in zwei Welten. In einer mißt er zwölf Meter; in der andern nennt man ihn »wesentlich«, »Baumheit«, »Nichts«, »Fenster im Götterhimmel«, »Zeichen«, oder ganz einfach: »schön«. Welch ein abstrakter Baum in beidem!

Der Baum im Gedicht ist eine einzige Welt. Aber er ist es in dreifacher Gestalt: als Rhythmus, Klang, Maß; als genaues Bild und als – sagen wir – Götterspruch. Welch ein konkreter Baum in allen dreien!!

Wie aber stehen diese fünf zueinander? Was verbindet sie? Gäb es

lie zwölf Meter Baum nicht, das Baumgedicht bliebe ungeschrieben. Gäb es das »Nichts« nicht oder das »Zeichen«, dann läse man bloß eine Parole (Schaff schneller, Genosse, zwölf Meter Holz blicken auf dich herab!). Und wenn wir den Baum vor dem Fenster als Fenster im Götterhimmel sehen, aus dem der Dichter den Götterspruch seines Baumgedichtes vernahm – was haben wir da schon gesehen? Wie steht es da mit der Ähnlichkeit, mit Nachahmung und neuer Schöpfung? Mit »schöner Lüge« und »wahrhaftiger Wahrheit«? Sicher scheint bloß: jene Ähnlichkeit ist wie die Luft zwischen unsern Gesprächen. Wird sie zu schwer, schlafen wir ein. Wird sie zu dünn, erkennen wir einander nicht mehr.

III. Meditation

Der Dichter, eh er zu schreiben beginnt, steht vor der paradoxen Aufgabe, alles zu vergessen, sich selbst am allermeisten; zu vergessen, was er fühlt, denkt, wessen er sich erinnert, »das Geräusch, das seine Sinne machen« zum Schweigen zu bringen so stark, daß Es fühlt, Es denkt, Es erinnert, Es Sinne hat – sich aufzugeben also und doch gleichzeitig ganz da zu sein, voll verfügbaren Gefühls, Denkens, Erinnerns, voll ganz präsenter Sinnlichkeit.

Vor einer solchen Aufgabe steht auch der Leser, nur ist er anders gerichtet. Der Dichter ist gerichtet auf das All der Sprache. Von dort her kommt ihm Material und Energie; er sichtet und gehorcht, zieht herbei und wehrt ab, öffnet sich, schließt sich, sammelt und läßt sich versammeln. Bis gleichsam an der kleinsten Stelle, im Brennpunkt das Gedicht entsteht. Der Leser, sozusagen mit dem Rücken zum Dichter, steigt in den brennenden Punkt, ins Feuer und gibt Zeile für Zeile zurück an das All der Sprache. Reichert das eine geformte Wort ihn mit seiner ganzen Umgebung von Worten, die in dem einzigen Wort aufgehoben sind mit jener Doppelbedeutung des Aufhebens.

Der Leser also, so über die neue Wirklichkeit gebeugt, läßt sich mit ihr ein. Seine Technik ist die Meditation, die besondere Betrachtung, die eigene Form der inneren Anschauung. Er macht den Rhythmus der Zeile zu seinem eigenen und prüft ihn gleichwohl an der Skala erinnerter oder möglicher Rhythmen. Er läßt den Klang in sich Raum schaffen, ist gleichzeitig außer diesem und in ihm. Inmitten

des Raums, vom Raum bestimmt und vom Rhythmus dorthin ge-
tragen, ersteht das Bild. Wehe, wenn der Klang den Raum nicht
schloß, der Rhythmus an den unrechten Platz trug. Denn das Bild
muß eingerichtet sein so präzis wie ein Teleskop, gerichtet auf den
gerade noch sichtbaren Stern.

Das Bild – ein Teleskop. Und ein Kaleidoskop. Das Bild, z. B. jener
Baum im Baumgedicht, steht zunächst für sich selbst. Er ist ein neues
Ding, nichts weiter. Genau gezeichnet, mit so wenig Strichen als
eben noch genügten, ein neuer Baum. Ganz und gar nicht jener vor
dem Fenster. Auch keiner, der einem anderen aus einem anderen Ge-
dicht vor fünf, fünfzig oder fünfhundert Jahren arg ähnelt. Ein
neues Ding, nichts weiter. Eine Drehung des Kaleidoskops läßt einen
zweiten Baum sich bilden. Aber der genaue Leser entdeckt: es ist bloß
ein anderer Aspekt desselben.

Kaleidoskop – Teleskop: denn jeder Punkt des Bildes teilt sich dem
Raum mit, der hinter ihm liegt; jeder Punkt setzt sich fort bis an
jene Stelle, die mit schärfstem Auge eben noch wahrnehmbar ist.
Anders gesehen: das genaue und plastische Bild hat einen geheimen
Mittelpunkt, auf den es zurückstrahlt so, wie es von ihm ausging.
Ihn gilt es zu finden. Der Dichter ist auf der Suche danach und der
Leser. Aber die ideale Dichtung mag von den Göttern kommen, ganz
so der ideale Leser; sein Augen-Blick wäre unendlich, ihre Dimension
ohne Ende.

IV. Widerstände

Ein Mann, der irgendein Geschäft besonders gut verrichtet, speziali-
siert sich darauf und arbeitet fürderhin nichts anderes. Der Dichter,
der spürt, daß er irgend etwas besonders gut verrichtet, eine Form,
eine Technik ohne Mühe handhabt, der sucht schleunigst eine andere
Form, eine andere Technik. Seine Kunst wird Mache, wenn er's
macht wie jeder andere Könner. Es ist dies einer der entscheidenden
Unterschiede zwischen den Künstlern und den Könnern mit anderem
Geschäftsbereich. Und es ist dies einer der entscheidenden Gründe für
die eigentümlich verquere oder labile oder feindliche oder »tragische«
Haltung des Künstlers dem »Leben«, der »Welt« gegenüber. Denn in
Leben und Welt ist offenbar Wiederholung Gesetz. Ein Künstler aber,

ler sich wiederholt? Der Künstler ist ein solcher dank Widerstand und Spannung, und er lebt von Überwindung und Lösung.

Dem Dichter begegnen während seiner Arbeit eigentümlichste Widerstände. Die Sprache im allgemeinen widersteht ihm oder die Form im besonderen. Wichtiger scheint, daß er selbst widersteht. Widersteht der kaum unterschätzbaren Gewalt, mit der die Assoziationen ihn bestürmen, widersteht seinen Wünschen und Ängsten, seiner Müdigkeit und der Verführung des Rausches. Widersteht und die Schleuse reguliert: ist der Druck des Ansturms zu stark, reißt er ihn fort. Ist der eigene Gegendruck zu groß, versiegt der Strom. Widersteht dem Vergangnen, das die bequemen Klischees bereithält, in die sich's so leicht verströmt. Widersteht der gesetzlosen »Zukunft«, mit ihren Räuschen und Konstruktionen, in die sich's so leicht verströmt. Widersteht; denn das klare Gedicht fällt anderen Konstruktionen zu – andere konstruieren den Zufall seiner Entstehung.

Dichter – Gedicht – Leser: sie alle trennt eine Fülle von Widerständen. Widerstand auf seiten des Gedichts ist die Geschlossenheit der Form, die dem Aufbruch erst einmal trotzt. Die Widerstände auf seiten des Lesers kommen aus der Verwahrung. Verwahrung gegen das Ungewohnte, gegen den absoluten Anspruch des Kunstwerks. Verwahrung gegen die Gefahr, gewonnene Sicherheiten preisgeben zu müssen, Sicherheiten des Gefühls, der eingewöhnten Sinne, der seelischen, oft auch der geistigen Position. Denn all das wird möglicherweise in Frage gestellt von jener neuen Wirklichkeit, über die der Leser gebeugt ist.

Das »konservative« Gedicht lullt diese Widerstände ein; es bestätigt eine Sicherheit, die es nicht gibt oder nicht geben darf. Es sagt seinem Leser: sieh, du mußt nichts tun. Du bist schon recht. Nichts hat sich geändert. Es gibt keine Gefahr. Die Welt ist eine Weide, / Keiner tut dir was zuleide. Das »konservative« Gedicht ist eine Sünde wider den Geist, der weiter geht.

Das klare Gedicht, als eine neue Wirklichkeit, hebt langsam alle Widerstände auf. Es setzt sich selbst an ihre Stelle. Das neue Gefühl sucht seinen Platz, die Sinne richten sich neu ein, andere seelische, oft auch geistige Positionen sind gewonnen. Wo das nicht gelingt, da ist entweder das Gedicht keines oder der Leser keiner. Freilich: das *ideale* Gedicht schreiben die Götter. Und nur solche können es lesen.

DORFKIRCHE

DER Grünspan ätzt die Eisentür
Und Gras wächst auf der Treppe,
Und wildes Kraut. Die Lederhaut,
Die sich im Atemtakt verschiebt,
Erwärmt sich still die Echse.

Wie manche Braut,
Im Haar Myrtengewächse,
Im weißen Kleid, mit weißem Strumpf,
Weiß und verliebt,
Ging im Triumph schon diesen Steig
Mit keusch geraffter Schleppe!

Das grüne Gras zerbricht den Stein:
So mächtig ist der zarte Halm,
Und zittert doch im Winde!

Vorm Pfarrhaus steht die Linde
In junger Pracht.
Der schwarze Pfarrer tritt heraus,
Er lacht und gibt
Die Segenshand dem Kinde.

BIRNEN

WIE hing der Baum von Birnen voll –
Wer mag sie gegessen haben?
Oder liegen sie jetzt, in Stroh gehüllt,
Oben auf dem Schranke?

Wild scholl der Schrei von Hähnen
Vom Dorf her, tief im Grund –
So war es in Sommertagen!

Und ist der Schrank aus Birnenholz,
Den Birnen wirds nicht behagen:
Lieber doch gegessen sein
Von festen weißen Zähnen
In einem Männermund!

FEUER

DER weiße Schnaps im grünen Glas
Kann rotes Feuer geben.
Im grünen Gras versteckt sich auch
Der rote Feuerkäfer.

Er tut die Flügeldecken auf,
Und brennend, ohne Rauch,
Nur glänzend, fliegt er fort.

Aus stillem Wort,
Aus grünumlaubtem Schattentor,
Rot-rote Glut
Erschreckend bricht sie vor!

KÜRBISSE

KÜRBISSE: im Vollmondschein
Glänzen sie wie Ampeln her!
Auf den Hügeln hinter ihnen
Schwärzt der Wein
Am zähen Holz die Trauben.

Die sich Früchte rauben:
Amseln, Spatzen, Tauben –
Ach, der Kürbis ist zu schwer!
Adlern, die sein Fleisch verschmähen,
Ihren starken Flügeln nur
Wär es zuzutrauen!

Mannsgesichtig, kürbisrund,
Hängt der Mond im Blauen.
Kommt das gelbe Licht von ihm?
Haben die unten eigenes?
Die Kürbisse, der Mann im Mond,
Sie wissen und verschweigen es!

HANS ARP
AUF VERSCHLEIERTEN SCHAUKELN

AUS einer fernen fremden Welt
widerhallt es.
Seltsam gleisnerisch verwandelt
widerhallt was wir träumten
und duftet süß.
Befiederte Blitze.
Echoblumen.
Seht wie hoch oben
Schwingen im Spiel sich kreuzen.

•

Eine Wolke zieht klagend
auf einer klagenden Woge fort.
Die Träume haben weder Lust zu beißen
noch zu küssen
und sind träge Schlangen
die langsam über die Saiten
morscher Harfen gleiten.
Große abgestandene Tränen
werden stumm gereicht
und lange schwarze Fäden
schnell durch die Luft gezogen
so als würde mit eiligen Stichen
Unsichtbares festgeheftet.

•

Tage regungslose Meere
von lauen Auen umstellt.
Tage tief tief schlafende Knospen
tief tiefblaue Knospen tief...
Schau wie blau.

Augen regungslose Meere
von lauernden Küssen umstellt.
Augen tief tief schlafende Knospen
tief tiefblaue Knospen tief...
Schau wie blau.

•

Aus welchem schwebenden Sein
sind diese lichten Flügel
zu uns herniedergesunken?
Welch überirdische Flügelbäume
mögen sie dort
träumend abgestreift haben.

•

Ein Himmel in dem man ohne fliegen zu lernen fliegt
wie man ohne dichten zu lernen dichtet.
Ein Himmel in dem man spielend fliegt
in dem man spielt und nie verspielt.
Ein Himmel in dem man von himmlischem Munde
zu himmlischem Munde fliegt.

•

Wer hätte annehmen können
daß jene Seele
die sich nur notdürftig in Sichtbares hüllte
einer irdischen Schwäche erliegen könnte.
Von unserem Frühlingswind
wie er so süß und so verwirrend
nur in unserem Heimattal wehen kann
ließ sie sich den Faden aus den Händen nehmen
warf das wenige Sichtbare an sich fort
und verschwand während eines Kuckucksrufes.

•

Sie sieben Luftgedanken.
Sie säen Geisterkeime.
Sie beratschlagen flüsternd.
Sie spiegeln sich
in glatten runden Wasserflächen.
Sie befürchten
dem Hündchen zu gleichen
das in diesen Tagen wieder geistert.
Sie laufen schreiend fort
vor den zuzammengekehrten Harfenresten.
Sie schaukeln auf fahlen Schaukeln
auf verschleierten Schaukeln.

•

Schon lange lange
haben sich die Bemähnten und Beschweiften
mit ihren Mähnen und Schweifen
aus Schnee Regen Feuer Blumen
nicht mehr eingestellt.
Tag und Nacht
Rosse und Reiter
stehen still wie alte abgelaufene Uhren.
Die Früchte haben ihre Sprache verloren.
und reimen sich auf Ungereimtes.
Die entrollten Fahnen
stehen starr in der Luft
und sind sinnlose Wegweiser.
Was führt das Graue im Schilde.
Wo sind die
schlaflosen Ruten
blitzspitzen Sprünge
verwegenen Fideln
erbeuteten Tage
die das Spiel immer wieder
von neuem beginnen ließen.

•

Sie duften wie flockige Wolkenrinde.
Sie sind von aufgeräumtem Wesen.
Sie sprechen die Flügelsprache
und sind dazu noch geräumig.
Bevor wir zu denken begannen
lebten wir zufrieden in solchen Blumen.

•

Nichts kann sie verführen
aus ihren Träumen zu erwachen.
Sie spielen manchmal im Traume
tausend Jahre lächelnd schlafen.
Und wenn sie zum Spasse sterben
so stehen sie immer wieder schöner auf
als sie vor ihrem Tode waren.

•

Die veilchenblaue Nacht
trägt eine große Schattenmuschel vorüber
aus der nackte fahle Menschenblumen
mit zarten Duftgliedern winken.
Die nackten fahlen Menschenblumen
schauen aus altklugen Forellenaugen
in die ungewisse Welt.

•

SIE standen zu dreien beieinander und hatten einen mageren, schwanzlosen Köter bei sich, der sie mit einer dreisten Zudringlichkeit beschnüffelte. Sie ließen ihn gewähren. Als ich an ihnen vorüberging, meinte ich zu bemerken, daß sie noch dichter zusammenrückten und sich dabei einen Wink gaben. Vielleicht flüsterten sie sich auch etwas zu. Es war mir sofort klar, daß Wort und Wink sich nur auf mich beziehen konnten, man hat das im Gefühl. Ich wunderte mich also auch nicht, als ich nach ein paar Schritten hörte, daß die drei sich in Bewegung setzten. Um sicher zu sein, tat ich möglichst unverfänglich einen Blick zurück und sah: sie kamen, den Hund zwischen sich, hinter mir her.

Wieder standen drei am Straßenrand. Sie beachteten mich nicht, und doch spürte ich auch um sie etwas Feindseliges und Verabredetes. Ohne sich zu rühren, ließen sie mich vorbeigehen. Zehn Schritte lang – ich zählte sie halblaut vor mich hin – brachte ich es über mich, nicht zurückzublicken. Dann tat ich es doch, und es war so, wie ich es erwartet hatte: die zweiten drei schlossen sich den ersten an. Und von der anderen Straßenseite kamen noch einige zu ihnen. Ich war entschieden besser zu Fuß als sie, laufend ihnen zu entrinnen schien mir noch ein leichtes zu sein, ich würde es darauf ankommen lassen.

Jetzt standen zwei dicht an der Hauswand neben einer halboffenen Tür. Von ihr strich, wie vom Munde eines Schläfers der verbrauchte Atem, eine fade, schlecht riechende Luft zu mir her. Auch diese zwei traten mir nicht in den Weg, doch würden sie sich ohne Zweifel meinen Verfolgern einreihen. Das Gehgeräusch hinter mir, das anfangs schlurrend und schleifend gewesen war, wurde allmählich zu einem dumpfen Stampfen. Als ich mich wieder umwandte, erschrak ich nun doch. Aus den ersten dreien war ein gedrängter Schwarm geworden, der offensichtlich von allen Seiten Verstärkung erhielt und schon die Straße in ihrer ganzen Breite füllte. Ich beschleunigte den Schritt, sofort änderte sich auch hinter mir das Tempo. Schließlich begann ich zu laufen, aber meine Verfolger, so schwer es ihnen ankommen mußte, taten das gleiche.

Sagte ich schon, daß es nicht mehr Nacht und noch nicht Morgen war? Jene fatale Stunde des Übergangs, die selbst nicht weiß, wozu sie gehört, und in der sich alles so fragwürdig darbietet, so unentschieden gibt, daß man zu nichts, es sei Haus oder Baum oder Laternenpfahl, ein rechtes Zutrauen haben kann. Mehr noch als im Taglicht schienen die Häuser, an denen ich jetzt entlangstürzte, ihre Hinfälligkeit einzugestehen. Erschlafft und verdrossen gaben sie all ihr Brüchiges preis, indem sie mit ihren geflickten Fassaden, den gerissenen Wänden und schiefhängenden Dächern anzeigten, daß bei ihnen nichts mehr im rechten Lote war.

Das Stampfen und Keuchen hinter mir – kam es näher? Ich mußte mich ganz auf mein Ohr verlassen. Die Augen hatten jetzt nur auf das zu achten, was unter und vor meinen Füßen war, nämlich eine sehr unebne, mit kleinen Fallgruben und Schutthügeln drohende Straße. Zu straucheln oder gar zu stürzen war nicht angeraten.

Als sich mir linker Hand eine Seitenstraße anbot, bog ich kurzentschlossen ein. Doch schon sah ich, daß mir, wenn auch noch in einiger Entfernung, ein nicht minder dichter Schwarm entgegenstampfte. Die Straße überquerend, entlief ich ihm in eine Nebengasse. Entlief? Bald schon hatte ich sie auch hier vor mir. Hakenschlagend wie ein Hase, hinter dem die Hunde her sind, nahm ich jede abzweigende Straße, jede Gasse wahr und kannte mich schon in der Gegend nicht mehr aus. Sollte ich in einem unbeobachteten Augenblick einfach in ein Haus laufen und mich zu verstecken versuchen? Ich hatte kein Zutrauen zu den Häusern, sie konnten mit im Bunde sein. Auch waren die Türen fast ausnahmslos geschlossen, und wo einmal eine offenstand, warnte mich etwas, der Lockung zu folgen und in die Falle zu gehen.

Das Stampfen, das Keuchen, hinter mir, vor mir, es schwoll an, als wäre die ganze Stadt in Aufruhr geraten. Die Luft summte und wurde dick davon. Es zitterte in den Häusern, über denen das Zwielicht seine fahlen Tücher auslegte. Ich lief und wußte, daß ich keine Aussicht hatte zu entkommen. Ich lief fast mechanisch, und es kostete mich keine sonderliche Anstrengung. Der Körper arbeitete wie eine Maschine, deren erprobte Präzision und Verläßlichkeit keinen Zweifel duldet. Hatte ich denn überhaupt Angst? Gewiß, ich lief wie ein Gejagter, und die Kolonnen meiner Verfolger waren furchterregend

genug. Aber wollten sie mich denn wirklich zur Strecke bringen? Ich konnte mich nicht entsinnen, daß ich mir unter denen, die hinter mir her waren und mich einkreisten, jemals Feinde gemacht hätte. Doch das war kein Argument. Denn schließlich weiß man nie, wo und wodurch man Feindschaft erweckt, sich eine hartnäckige Gegnerschaft herbeizieht, die sich plötzlich und ohne rechten Anlaß entlädt.

Als ich wieder um eine Ecke bog, sah ich, daß die Straße nach vielleicht zwanzig Metern in einen großen Platz einmündete. Es mußte der Gegend nach, in der ich mich befand, der Wenzel-Platz sein, also der von amtlichen Gebäuden und einstmaligen Kasernen umstandene größte Platz der Stadt, in dessen Mitte, recht verloren, das Denkmal eines verhundertjährten Landesfürsten steht. Die Weite dieses Platzes vor mir, meinte ich, nun doch ins Freie zu entspringen, entdeckte aber schnell, daß es ein anderer, wiewohl nicht viel kleinerer Platz war. Also erhob sich in seiner Mitte auch nicht der bronzene, schwertbewehrte Landesherr, statt dessen nahm ich einen nicht allzu hohen aber leeren Sockel wahr. Weiterlaufend sah ich schließlich, daß meine Verfolger nicht nur hinter mir aus der Straße heraus und auf den Platz herein quollen, sondern, als wäre hier meine Ankunft erwartet worden, von allen vier Seiten nach der Mitte vorrückten.

Die Lage zu überdenken blieb mir keine Zeit. Und was ich nun tat, geschah wie unter einem Befehl. Ich lief geradewegs auf den Denkmalssockel zu, erkannte im Heranstürzen, daß er aus rötlichem Marmor bestand und eine Inschrift in golden flimmernden Buchstaben trug und daß sie lautete:

ADAM
felix filius pulveris perenni

Da war ich schon angelangt. Trotz der Glätte des Steins gelang es mir fast mühelos, den Sockel zu erklimmen, stand oben, veratmete, blickte um mich.

Die Erhöhung, die ich zwar mir selber, doch keineswegs aus freien Stücken, sondern als eine letzte Ausflucht verschafft hatte, beschenkte mich mit einer seltsamen Beruhigung. Nicht daß ich mich nun einfach in Sicherheit gewußt und gewiegt hätte. Ich begriff mit einem Male, daß ich, wiewohl ich wie um mein Leben gelaufen, keinerlei Bedrohung ausgesetzt war, daß nichts und niemand mir Böses wollte. Ich war nicht einmal betroffen über die Lächerlichkeit meiner Situa-

n (nichts konnte doch peinlicher und mir weniger angemessen sein
die unfreiwillige Pose einer Denkmalsfigur), im Gegenteil: ich
pfand eine wirkliche Erhobenheit, etwas in mir triumphierte,
alte sich bestätigt. Ich vermochte durchaus nicht, mich und meinen
stand zu begreifen, ich ließ es mit mir geschehen, ich stand, blickte
rab und rings um mich.

Ich sah nun, daß sich auf dem großen Platze, soweit mein Auge im
belnden Zwielicht reichte, Hunderte, nein: Tausende von Müll-
nnen versammelt hatten, als wären sie zu einem Appell, zu einer
undgebung befohlen. Noch war ein leises, schwerfälliges Wogen in
n Reihen, es schien, als sollte eine bestimmte Ordnung eingehalten
rden, eine Aufteilung in Kompanien oder Bataillone vielleicht, sie
ren, um auch diesen der Sache angemessenen Ausdruck nicht zu
rschmähen, noch in der Aufstellung begriffen. Doch es dauerte nur
ne Weile, dann war die vorgesehene Ordnung offenbar hergestellt.
genau ausgerichteten Reihen und zu gleich starken Abteilungen
rmiert, füllten sie den weiten Platz. Doch hatten sie rings um das
enkmal einen gehörig breiten Achtungsraum freigelassen.

Aus der Erstarrung der Reihen, der eine gewisse erwartungsvolle
ierlichkeit nicht abzusprechen war, löste sich nun eine kleine Gruppe;
hatte einen Anführer, der sich durch Größe und stattlicheres Volu-
en von den andern unterschied. Sie marschierten gemessen heran
nd verhielten in einer Entfernung von wenigen Metern vor dem
ockel. Der Anführer trat noch einen Schritt vor und begann zu
den. Seine Stimme war rasselnd und rauh belegt, doch immerhin
nend genug, daß sie bis in meine Höhe hinaufreichte. Ich hörte:

»Erhabener! Nun bist du vor uns hergegangen, in einem Schritte
eilich, dem zu folgen unsrer Schwerfälligkeit und Beladenheit nicht
icht wurde, und hast den Platz eingenommen, der dir gebührt. Wir
anken dir, daß du uns, deinen geringsten Dienern und Untertanen,
n Anblick deiner Erhöhung gewährst. Wir danken dir, weil wir uns
lbst trotz unsrer Niedrigkeit in dir auch ein wenig erhöht sehen
ürfen.

Erhabener! Wir haben lange und in der standhaften Geduld, die
nsere Tugend ist, auf diese Stunde gewartet. So genügte im Vorbei-
hen ein Wink deiner Augen, und wir folgten dem Ruf: daß du uns
m dich sammeln, daß du uns sehen und damit bezeugen wolltest –

du achtest uns und gedenkst auch des Minderen. Wir wissen natürlic
daß wir nicht dauernd in deinem Bewußtsein sind. Wie könntest
dich auch mit uns belasten! Zu Höherem berufen und beauftragt,
Erde zu verwalten und alles, was auf ihr ist, zu gebrauchen und zu ve
brauchen, kannst du dich dem nicht zuwenden, was hinter dich fä
und abgetan ist. So haben wir uns daran gewöhnt, ungekränkt
sehen, daß du uns nicht siehst. Manche von uns meinen zwar, du hie
test dein Auge von uns weg, weil du dich unserer schämtest. So ab
ist es gewiß nicht. Wir erwarten auch jetzt nicht von dir, daß du
einer Ermunterungsrede uns Trost zusprichst, so sehr wir dessen b
dürfen. Daß du mitten unter uns stehst, ist uns schon Aufrichtun
genug.

Wenn ich nun, meine Ungeübtheit verratend, in unbeholfen
Rede auszudrücken versuche, was uns erfüllt, wenn ich es unternehm
uns auszulegen vor dir nach dem Grade der Einsicht, dessen wir fäh
sind, darf ich gewiß sein, daß du die Mängel unsrer Denkweise m
Nachsicht hinnimmst und in deiner Weisheit uns verstehst.

Wir glauben nämlich, daß du nicht abfällig denkst über den Abfal
der unser Teil ist. Kommt doch alles, Erhabener, von dir selbst! B
zeugt doch alles deine Existenz! Wer in uns lesen könnte wie in einer
Buche, läse aus Resten und Rückständen wie aus einer mutwillig zer
störten Schrift dich und dein Leben. Da ist, was zurückbleibt von dem
daraus du dir Wärme gewinnst, und von dem was dich nährt und e
hält. Da ist, was dir unter der Hand zerbrach, und das, was du als un
wert verwarfst. Vergeudet im Überflusse das eine, in Armut abge
nutzt das andere. Auch das Verdorbene, von Fäulnis Befallene, vo
Rost Zernagte, das Mürbe und mißfällig Gewordene, das Entleerte
das Zerschlissene und Zerrissene, das Hingewelkte – es hatte teil a
dir, indem es dir diente, in deinen Händen, unter deinen Augen ver
ging es. Denn dein Tag, Erhabener, ist heiß, ein Feuer, das vieles ver
zehrt, ein Fest, das vieles verschwendet, ein Altar, auf dem vieles ge
opfert wird. Felder und Wälder, Gärten voller Blumen und Früchte
Tierherden und Fischschwärme. Du bist das Wesen, das die Wel
verbraucht. Und wir bezeugen es. Manchmal, Erhabener, bedenks
du auch das. Manchmal, so wagen wir zu meinen, fängt sich dei
aufschwebender Gedanke an dem, was wir still beiseite schaffen, hak
sich dein hochfliegender Geist fest an der dornigen Rückengräte eine

iches, und du denkst ihn zurück in die Gestalt seines Fleisches und
e es dir im Munde zerging; manchmal haftet dein Blick auf den
iuptern hingewelkter Blumen, und du denkst ihr Blühen zurück
d den süßen Duft, der dir eine Stunde lang wohltat; manchmal
äbt dein Auge in all dem Zerbrochenen und Verfallenen, Entleerten
d Fauligen, in Moder und Asche, und du denkst dir dein Teil.
enkst, daß dies alles auf der Strecke blieb deines großen Verbrau-
ens, daß es die Zeugnisse sind deines großen Verzehrs. Und dann,
erkühnen wir uns zu meinen, bedenkst du, daß auch dich etwas
rbraucht und aufzehrt, und bedenkst, was von dir zurückbleibt.
ber das betrübt dich, Erhabener, nicht, denn du bist der glückliche
hn des unvergänglichen Staubes!

Wir wissen, daß du von uns, deinen niedrigsten Dienern, keinen
weis der Ergebenheit forderst. Uns aber drängt es, in dieser Stunde,
e du uns wohlwollend schenktest, dir zu huldigen. Wir wollen dir
es geben, was wir sind und haben. Wir wollen uns ausbreiten vor
einen Augen, uns hinschütten vor deine Füße und deine Erhöhung
nhäufen. In Ehrerbietung, Erhabener! In Ehrfurcht, Erhabener!«

Dies also hörte ich, und es war kein Hochmut in mir, sondern ein
rschrockenes Ja. Die Stimme, rasselnd und rauh belegt, schwieg. Und
achdem er geendet, verneigte sich der Sprecher vor mir, und seine
bordnung verneigte sich mit, sie schütteten sich hin am Fuße des
enkmals, eine Aschenwolke stieg auf, und in ihr traten sie zurück.

Dann aber rückten sie von allen Seiten heran, die Kolonnen der
ausende, es rollte heran wie Brandung, schwer und unabsehbar, und
arüber stand tausendstimmig der Ruf: »Erhabener!«, dumpf und
aurig und beinahe drohend. Es schwoll heran und schüttete sich hin,
ngs um den Marmorsockel, Staubfontänen fuhren hoch, die Aschen-
olke wuchs und schlug über mich hin, sie umkleidete mich mit
aub, die Augen brannten mir von den Salzen der Vergängnis, ich
hmeckte sie auf den Lippen, ich atmete Staub. »Erhabener!« Gerüche
rangen auf mich ein, stechend und beleidigend, die grausamen Ge-
üche der Fäulnis, fade und süßlich, die Gerüche des Verfalls, des Ver-
rauchten, des Verworfenen. »Erhabener!« Die Staubwolke ward so
icht, daß ich nichts mehr sah. Aber mein Ohr hörte das scharrende
chütten, rauschend, raschelnd, ächzend, scheppernd, Ströme von
sche ergossen sich, Lawinen von Unrat stürzten. »Erhabener!«

Ich stand so starr, wie es einem Denkmal ziemt. Und nicht de
Marmor unter meinen Füßen gab mir Halt, ach, Staub auch er, wen
er in das rechte Mahlwerk käme, das erschrockene Ja war mein Rückl
grat. Die Wahrheit will bestanden sein. Also stand ich.

Wie lange? Als die Aschenflut den obersten Rand des Sockels er
reichte und es schlackenhart gegen meine Knöchel schlug, empfin
ich, ich weiß nicht von wem, den Befehl: »Geh aus, mein Herz!« S
und nicht anders lautete er. Und ich ging.

Freilich, nur zögernd und nicht ohne ein furchtsames Mißtraue
setzte ich den Fuß auf das unsichere und schreckliche Gelände. Da
Schütten hatte aufgehört, die Zurufe waren verstummt, Stille, dic
wie schmutzige Watte und dennoch lastend. Nur ich selbst lärmte, e
knirschte und krachte unter meinen Füßen, es rieselte, bröckelte, rut
schend gab es nach. Der Aschennebel lichtete sich mehr und mehr, ic
sah, worüber ich hinging. Ab und an geschah etwas. Tote Fischköpf
schnellten hoch und schnappten nach mir, Schwärme von Vogel
gerippen stießen klappernd auf mich zu, Fauliges begann blasig zu
schäumen, wenn mein Fuß es berührte, Ratten huschten quietschend
über meinen Weg. Sagte ich: Weg? In mir redete etwas: »Siehe, da
ist dein Weg, an dem du Wohlgefallen hast!« Ich hob den Blick, und
dieses Weges war kein Ende. Aschenwüste, so weit ich sehen konnte
Unrat-Öde, fahl überdunstet. Da fing ich an, mutlos zu werden. Dem
erschrockenen Ja widerstritt ein entsetztes Nein. Und schon strau
chelte ich, sank mein Fuß ein, hielt eine Drahtschlinge ihn fest. Die
Wahrheit duldet keinen Verrat. Ich unterwarf mich ihr aufs neue
und mein Fuß ward wieder frei, ich biß die Zähne aufeinander, ich
ging und ging –

Endlich war unter meinen Füßen eine neue Festigkeit, ich blieb
stehen und atmete tief auf. Die Luft, die ich schmeckte, war feucht-
kühl, Nebelluft, und mit einem Geschmack nach Morgen. Ich machte
die Augen auf, im Nebel verschwamm eine lange Häuserfront, davor
eine Baumreihe. Eine Amsel sang. Ich wendete mich um, und es war
doch der Wenzel-Platz. Eine große rote Scheibe, stand die Sonne im
dunstigen Grau, uraltes Versprechen. Langsam ging ich davon, er-
drückt fast von Müdigkeit. Zu dreien, wie es in diesen Straßen üblich
ist, standen sie beieinander. Ich wich ihnen nicht aus, ich nickte ihnen
zu.

ALS die fetten Blattleiber der Aronstäbe kitschgrün und herdenweise aus der Erde quollen und über ihnen die Rüstern gelbbraune Pollenwolken in die Winde streuten, drückte mich die Welt am schmählichsten nieder, indem sie mich die kränken hieß, über deren Herz ich mehr Macht hatte, als über mein eigenes. Seitdem bin ich mit dir lange Jahre hoch in die Berge und dünnen Lüfte gestiegen und will dir heute zwischen ihren Gletschern und gläsernen Firnen auch von dieser Zeit erzählen, auf daß du lernst, mein Sohn, daß das Narreneinsiedlertum des Stolzes gefährlich ist und zumal eines Stolzes, den die Verzweiflung gebar, und auf daß du wissest, daß es eine verderbliche Eitelkeit ist, eine Sentenz für sich anzuwenden, die nur der Müßiggang schuf und die zuwidere Sucht, geistreich zu sein. Du hast gelesen, was solch ein geistreicher Schwätzer schrieb: »Eher lieben wir noch die, die uns hassen, als die, die uns mehr lieben, als wir wollen«. Das mag wahr sein, wie nur etwas wahr sein kann, aber es ist eine Verruchtheit, und ein unglückseliges Bestreben, eine vorübergehende Stimmung durch eine solche Sentenz zu verstärken und dauernd zu machen; denn eben diese Sentenz und den Versuch, sie an mir selber zu beweisen, meine ich.

Als also wiederum die Aronstäbe sproßten und die Bäume stäubten, hielt ich es nicht mehr aus und machte ihr eine Szene:

»Laß mich wenigstens allein! Liebe mich, meinethalben, aber sage es mir nicht, erzähle es mir nicht jede Stunde und jeden Tag. Diese ewige Anhänglichkeit, diese hemmungslose Hingabe, dieses entsetzliche Mich-Bewundern, Mich-entzückend-Finden, dieses Hungern nach einem freundlichen Wort, dieses stündliche, dieses bedingungslose Sich-an-mich-Schmiegen, dieses hündische Dulden – das ist ja entsetzlich, das hängt einem ja zum Halse heraus!«

Als sie aber mitten auf der Straße laut aufschluchzte, schwieg ich still und ging weiter mit ihr und stemmte bei jedem Schritt den Stock so heftig auf den Boden, bis er zerbrach. Dann blieben wir an einer Ecke stehen.

»Du mußt das einsehen; laß uns für einen Augenblick objektiv und ruhig sein; versuche einmal, unsere Lage von oben zu betrachten.

Sieh, du bist in deiner Sprache und deinen Gedanken mein reine Konterfei geworden, nun kann ich dir nichts mehr geben und wir laufen hintereinander in einem ewigen Kreise herum; und dabei stehle ich dir deine armseligen Groschen. Laß uns warten und uns trennen, bis ich die Mittel habe, wieder menschenwürdig zu leben: ich muß Menschen, andere Menschen sehen – seit einem Jahr sprech' und kenne ich nur dich – in andere Gegenden, in die Berge muß ich: dann komme ich zurück, ein Anderer, ein Neuer – so sagt man ja a und dann – – kann ja das alte Spiel wieder beginnen. Du modelst dich wieder nach mir um, wir verpulvern unser Geld, essen, trinken, amüsieren uns, bis – nun ja. Aber jetzt, ich muß allein sein! Ich will nicht geschenkt haben! Ich kann nun einmal deine Liebe nicht brauchen. Such dir einen Anderen!«

Als sie mich dann aus großen Augen ansah und nichts sagte und mich nur ansah, suchte ich ihr den Abschied leicht zu machen dadurch, daß ich sie in einen Krämerladen schickte, um mir dort mein gewohntes Mittag- und Abendbrot zu kaufen, eine Zusammenstellung, wie sie sich der gewöhnlichste Gelegenheitsarbeiter und Schneeschieber zum Frühstück verbeten hätte, und wußte, daß mein Geld auch dieses Mal nicht ausreichen und sie ihren Groschen zulegen würde, aber – als sie wieder herauskam, gab ich ihr schweigend die Hand und ging heim.

Und daheim – ich habe dir von diesem Daheim erzählt – fand ich eine Geldanweisung vor; da ging ich in ein Restaurant und aß und trank. Und als es spät geworden war, und ich anfing, trunken zu werden, trollte ich mich auf die Straße, um mir für die Nacht ein Abenteuer und eine Dirne zu besorgen. Und ich fand die Dirne, die willig genug war, mitzugehen – es regnete diesen Abend und der Regen hatte ihr Gelichter und zumal die »Besseren« unter ihnen verscheucht – und nahm sie mit und war überrascht von der Schönheit dieser Dirne. Denn ihr Leib war gepflegt wie einer der besten ihres Handwerks und war doch heiß und schien unverbraucht, als hätte sie eben nie ihrem Handwerk angehört. Aber was ich sagte, verstand sie nicht und auf meine Fragen schüttelte sie lachend den Kopf und zuckte die prächtigen Schultern. Da preßte ich den Mund zusammen, wenn sie mich küßte, und stieß abwehrend den Atem durch die Nase, wenn sie näher rückte und Liebesworte flüsterte; und lag wach die

ıze Nacht und freute mich, daß es regnete, und der Wind in den
minen heulte und sich pfeifend an den Telegraphendrähten mit
nen weißen Zähnen verbiß.
Am nächsten Morgen hatte er den Himmel reingefegt; da nahm
ein langes Bad und säuberte meinen Leib und ging dann hinaus
r die Stadt, um von einer hohen Brücke aus zu den Bergen hinüber-
ehen, auf deren höchsten Höhen wir nun schon lange Jahre wan-
n. Dann kaufte ich Früchte und ging zu ihr, der ich gestern in
em törichten Stolze vermeinte den Abschied geben zu müssen,
d sie nahm die Früchte und aß sie und lachte und blieb so lange bei
r, bis sie deine Mutter wurde und starb. –
So hast du es einer Dirne zu danken, daß du auf diese Welt kamst
d lange Jahre meine Einsamkeit zwischen Eis und Enzianen teilen
nntest. – Aber die Sonne beginnt schon senkrecht aus dem Himmel
fallen und der Schnee will schon wieder rot werden, die Enziane
ließen ihre Blätter und wir haben noch einen weiten Weg.

HERMANN LENZ · DIE MUSE

DER Musiker Mathias Mandelsloh wohnte in Stettenheim, einem Dorf, nicht weit von der Ditzenburger Landstraße, die, glatt asphaltiert, der Stadt zueilt. Unterhalb einer in den letzten Kriegstagen gesprengten, nun aber aus Eisenbeton neu erbauten Brücke weist ein schiefer Wegzeiger unter Obstbäumen nach Stettenheim. Die Straße, die dort beginnt, kennen nur wenige, denn sie ist weißsandig und schlaglochholperig, wie früher alle Straßen hier gewesen sind.

Wer noch im vorigen Jahr dort weiterging, konnte einem Mann begegnen, der mit kurzen Fingern in sein struppiges, fuchsrot und grau meliertes Haar fuhr, im Gehen schnaubte, baßdröhnend sang und mit sich selber sprach. Er kam eingezogenen Genicks daher, aus aufgerissenen Augen glotzend, den Mund verschlossen, daß sich die Lippen überm Kinn wulstig vorwölbten. Ein Pferdegespann nahm hier einmal mit hochgeworfenen Schwänzen vor ihm Reißaus.

Dieser Mann war Mandelsloh.

Er wohnte in einem baufälligen Gartenhaus, das zum Flohberger-schen Anwesen gehörte. Flohberger, ein Raufbold und liederlicher Bauer, hatte es teuer an Mandelsloh vermietet, und der Musiker ließ jeden Herbst bevor er in die Stadt zog neue Fensterläden am Gartenhaus anbringen und schenkte die alten Flohbergers Tochter, die sich Anita nannte. Sie lenkte, eine Zigarette in geschminkten Lippen, den Bulldog oder – wie man heute sagt – den Traktor ihres Vaters. Nacktbeinig, den Rock über den Schenkeln gespannt, fuhr sie in der Früh an Mandelslohs Behausung vorbei und ließ den Motor knallen. Der Musiker stieß den Fensterladen auf, erschien im Nachthemd mit seinem Gnomenkopf und lächelte. Anita nahm die Zigarette aus den Lippen, rief: »Heut abend bin ich beim Polgreen!« und Mandelsloh ballte die Faust, zornrot, als wolle er mit dem Kopf die Mauer sprengen oder herunterspringen, die spöttische Anita vom Bock des fauchenden Bulldogs reißen und ins Gartenhaus schleppen. Aber dann kamen ihm immer Tränen in die Augen.

Anita fuhr ratternd weiter, und Mandelsloh rasierte sich am offenen Fenster. Zuweilen warf er Pinsel und Rasierapparat fort, durchwühlte

inen Tisch nach einem Bleistift und kritzelte krause Notenschrift
f den Fensterladen. Dieser Kritzeleien wegen schenkte er im Herbst.
vor er mit Sack und Pack in die Stadt zog, Anita die Fensterläden,
e verschacherte sie in der Stadt an ihre Freunde, snobistische Jüng-
ge aus dem Funkhaus zumeist, gewann einen Batzen Geld dafür
d erhielt sich mit diesen Fensterladen-Autographen des bekann-
n Komponisten Mathias Mandelsloh die Freundschaft ihrer Gönner,
e – obwohl fast unempfindlich für die Reize einer Frau – Anita ver-
rachen, sie würden sie noch einmal »beim Funk ganz groß heraus-
ingen« und ihre Karriere als Fernsehstar sei eine klare Sache, nur
üsse sie sich noch eine Weile gedulden, weil der Wind im Funkhaus
genblicklich noch etwas ungünstig stehe; aber wenn die rot-
onde Programmdirektorin des Fernsehstudios, die Jo von Rappen
eß, endlich gestürzt sei, komme Anita obenauf, das sei schon lange
gemacht.

Polgreen war ein Mulatte und Jazztrompeter, der Mandelslohs
ompositionen spielte, ein von allen Seiten Geld scheffelnder Mann,
r einen schwarzen Cadillac mit nickelblitzender Führergondel und
ünen Scheiben fuhr, ein Straßenschiff, das, sobald es am Rand von
ettenheim auftauchte, das Dorf in fiebernde Erregung brachte. Und
r Mann selbst, groß und braun, den Würde umgab, war Anita
genüber von nachsichtiger Milde und versäumte nie, Mandelsloh,
r dem er sich jedesmal tief verneigte, wenn er ihn im Flohberger-
hen Gartenhaus besuchte, zu versichern, daß er niemals mit Anita –.
Oh, du es doch solltest allmählich wissen. Ich dir nie wegnehme,
äulein Flohberger!« Und er lachte leise, Mandelsloh schnaubte, stieß
it den Fäusten in die Luft, faßte den Tisch an, auf dem zwischen
otenbündeln und Papierfahnen Geschirr stand, und ließ ihn kra-
end in die Ecke sausen. Kaffee floß in die Manuskripte, die Polgreen
rvorzog, mit seinem Taschentuch abwischte und zum Trocknen
fs Fensterbrett legte. Grimmig lachte Mandelsloh, zerriß die Noten
d warf sie in den Garten.

»Unsere Sonate! Hinaus auf Flohbergers Misthaufen, daß die Ratten
h drin paaren! O du, du –«

Mandelsloh verstummte, stellte sich in die Ecke neben dem zer-
ühlten Bett und kaute, ein beschämtes Kind, an den Nägeln seiner
ngerstummeln. Dann ließ er sich von Polgreen in den Garten

führen, wo beide die Papiere einsammelten und Polgreen sagte, er werde sie zusammenkleben, denn für das Konzert morgen abend im Funkhaus, wo die Sonate gespielt werden sollte, mußte die Partitur fertig sein. »Willst du?« fragte Mandelsloh, die Blätter über dem Kopf schwenkend. »Dieses Krötengeunk willst du spielen, Polgreen? Oh, ihr, die ihr nichts ahnt von der Woge, mit der ich euch überschwemmen werde! Nein!« Und er zerriß die Noten in winzige Fetzen und warf sie in die Senkgrube.

Polgreen lächelte: »Good... very good. So es ist recht. Du wirst schreiben bessere Musik.« Mandelsloh sah ihn entsetzt an und stürzte davon, die Hände an die Schläfen gepreßt.

Der Mulatte ging zu seinem Wagen, schloß ihn auf und setzte sich ans Steuer. In ein Heft, das Notenpapier enthielt, schrieb er Notizen über den letzten Satz der Sonate auf, den Mandelsloh heute zerrissen und als »Krötengeunk« bezeichnet hatte. Heut war sie abgeschlossen worden, Mandelsloh würde sie neu schreiben, und er, Polgreen, würde ihn morgen abend im Auto zur Premiere ins Funkhaus fahren.

Polgreen steckte sein Heft ein, zündete sich eine Zigarette an und ließ den Motor anlaufen, als Anita in den Wagen schlüpfte und »Hällou« sagte. Er nickte ihr zu, gab ihr sein Zigarettenpäckchen, und so, rauchend und bequem in die Sitzpolster gelehnt, fuhren sie der Stadt entgegen.

»Hat er wieder getobt?« fragte Anita.

»Ja, er hat.«

Anita lachte über Mandelsloh, während Polgreen unbewegten Gesichts den Wagen lenkte. Das Mädchen schien den Musiker zu verachten. Polgreen sagte zu ihr: »Von uns wird übrigbleiben nur ein Grabstein, er aber lebt schon hier in einem andern Reich.« Er fügte das Wort »Unsterblichkeit« hinzu und sagte: »Du lebst nur in deinem Fleisch und Blut, Anita. Das ist nicht viel.«

Sie schwieg. Er dachte, daß sie den Mund halte, sei ein gutes Zeichen. Wenn im großen Sendesaal des Funkhauses, wo er vor Mandelsloh, der ihn auf dem Flügel begleitete, die Trompete emporhielt, schreiende Rhythmen die Zuhörer aufpeitschten, die mit den Schultern zuckten und Hände und Beine schlenkernd rührten, als würden sie an unsichtbaren Marionettenfäden emporgerissen, die Ekstase der Rhythmen befreie sie von ihrem Fleisch und Blut und

hre Leiber spüle eine unsichtbare Woge hinweg, dann brach Man-
elsloh plötzlich ab, drehte sich auf seinem Stuhl um und schrie, die
äuste schüttelnd: »Oh, ihr verführten Kinder!« Später, wenn er
hweißtriefend im Künstlerzimmer stand, viele Gläser mit Wasser
inunterstürzte, während draußen die Menge tobte, flossen ihm Trä-
en über die Backen und er sagte zu Polgreen, seine Musik könne die
lenschen nicht erlösen und darum müsse sie bald ins Feuerflüssige
inunterfahren, aus dem sie aufgestiegen sei. »Ich, der Knecht des
euers!« rief er mit gedunsenem Gesicht. »Mein Urteil heißt: Ver-
mmnis!«–

»Wenn es morgen gut geht, haben wir Glück gehabt«, sagte Anita.
»Ich möchte nicht stecken in deiner Haut. Du bist schuld, daß er
ch zerstört.«

»Besäß' er mich, so schrieb' er nichts mehr.«

Der Mulatte hob die Hand vom Steuer: »Ob er keine Erfüllung
aben soll im Fleisch? Niemand weiß es.«

Es hieß, Künstler dürften im Irdischen nichts erreichen, sie müßten
r Leben opfern, um Großes zu vollbringen wie gewisse Vögel, die
n schönsten sangen, wenn sie in dunkle Kästen gesperrt wurden.
s gab Beispiele, die eine solche grausame Ansicht bestätigten, aber
iemand wußte, wieviele eine unerbittliche Lebens-Sonne ausgedörrt
atte. Die Feuchtigkeit der Liebe war ihnen versagt geblieben. Es
ützte nichts, darüber nachzugrübeln, und vielleicht vermochte er,
olgreen, der sich aufgerichtet hatte aus dem Menschenschlamm der
euen Welt, seinem Freund durch Güte die scharfe Hitze seiner Be-
ssenheit zu mildern. Und dann: diese Anita, die lebenshungrig und
egierig schien, der heimatlichen Dumpfheit zu entrinnen, die glaubte,
s sei ihrer Karriere schädlich, Mitgefühl zu zeigen, und es komme
arauf an, unbeteiligt zu erscheinen und jeden Schritt zum Erfolg
ühlen Sinnes zu berechnen – wie sah es wirklich in ihr aus? »Man
uß sich in der Hand haben«, war eine ihrer Redewendungen, und
olgreen wußte, wie froh sie war, daß ihre Kollegen im Fernsehstudio
r eine Frau meistens nur kameradschaftliches Wohlwollen emp-
nden. »Ihr seid meine besten Freunde: ihr riecht gut und wollt nichts
on mir haben«, pflegte sie zu sagen, wenn sie spät in der Nacht nach
nstrengendem Schauspielunterricht im Fernsehstudio auftauchte,
m, »den Kontakt nicht zu verlieren.« Tagsüber trieb sie das ver-

lotterte Anwesen ihres Vaters um. Man dachte, sie sei haltlos und leichtsinnig, obwohl ihr eine seltene moralische Härte eigentümlich war, aber sie gab sich zynisch, und Polgreen wußte, daß es notwendig war, ihr glauben zu machen, man hielte sie gewissermaßen für verworfen.

Polgreen war verheiratet und hatte ein Kind, ein Mädchen.

»Du lebst unangefochten, Polgreen. Du bist zu beneiden«, sagte Anita.

»Ja, ich immer gewesen bin ein Bürger. Deshalb mich anziehen so hintergründige Frauen wie Anita.« Er lächelte.

»Mandelsloh ist ein armer Hund«, sagte sie.

»Endlich du es einsiehst, Anita. Du ihm mußt helfen.«

Sie schwieg. Ihr Gesicht wurde ernst und hart. Er dachte: wenn sie mit achtzig im Betstuhl der Stettenheimer Kirche sitzt, wird ihr Gesicht wie aus Holz geschnitzt aussehen.

Sie sagte: »Es soll geschehen wie du es wünschst, Polgreen.«

Sie sprachen dann noch über Bauernarbeit, und Anita sagte, bei solchem Wetter, feuchtwarm mit Regengüssen, sei es im Frühling schwierig, den richtigen Tag fürs Pflügen zu erraten, damit die Erde am Pflugeisen nicht schmiere.

Man kam in die Stadt, über die der Abend herabsank, ein Feuervorhang mit dunkeln Wolkenfransen, die die Türme zu berühren schienen; über den Hügeln dehnte sich die Aura eines rosigen Dunstschleiers. Im Funkhaus brannten Neonlichtröhren, und das Gebäude glich einem mächtigen Bienenstock mit lilafarben erleuchteten Waben. Anita suchte ihr Fernsehreich auf, das Studio, das erfüllt war von fünfundvierziggradiger Trockenluft, eine hohe Halle, wo sich Kabelschnüre am Boden ringelten und im hitzeziehenden Scheinwerferlicht die Kamera an einem Eisenarm wie eine Schildkrötenfaust einschwenkte. Mit grell bemalten Kulissen war der Platz eines italienischen Dorfs aufgebaut, rot und grün gestreifte Markisen hingen vor einer Trattoria, und an Marmortischen mit geschweiften Eisenfüßen saß eine bunte Sommerfrischen-Gesellschaft. Weinranken aus bemaltem Blech wanden sich um die Fenster, hinter denen ein Lattengerüst die Kulissen stützte. Alles sah abgenützt und schäbig aus. Jemand spielte träg auf einem Klavier, Chopin. Ameisengeschäftig eilten Techniker vorbei, und in einem Nebenraum, einer Koje, wo ein Büro

gufgebaut war, unterhielten sich durch zwei Telephone ein Knabe
Ind ein Mädchen, sonnenbraun geschminkt und in Sommerkleidern
in einem Ledersessel schlief, steif ausgestreckt und mit bleich erstarrtem
Gesicht, ein junger Mann, der eine anthrazitschwarze Haartolle trug.
Anita faßte ihn an der Schulter. Er zuckte zusammen, riß die Augen
uf und sagte:

»Oh, du bist es... Endlich ist ihr gekündigt worden.«

»Jo von Rappen?« Der junge Mann nickte. »Das haut hin. Wie habt
hr's gemanaget?«

Sie erhielt keine eindeutige Auskunft, weil es gefährlich für den
ungen Mann war, Einzelheiten über eine sorgfältig gesponnene In-
rige zu erzählen, in der sich die rotblonde Programmdirektorin des
ernsehstudios nun doch verfangen hatte, nachdem ihr viele fähige
Mitarbeiter Netze, Schlingen und Fußangeln gelegt hatten. Endlich
war es geglückt, und der Mann mit den Kohle-Haaren, der sich vor
hr in einem schwarzen Hemd und engen Samthosen gähnend auf-
lichtete, tief eingegrabene Augenschatten im gipsernen Gesicht, war
n die Stelle der verhaßten Rotblonden getreten. Ihm hatte Anita
wei Fensterläden des Flohbergerschen Gartenhauses mit Bleistift-
ntwürfen der berühmten Mandelslohschen C-Dur-Symphonie ge-
chenkt, und er hatte sie in seinem Atelier – denn er bewohnte ein
Atelier, wo entzückende Feste mit befreundeten Kollegen (Damen
verkehrten nicht bei ihm) gestartet wurden – als Wandschmuck auf-
gehängt.

»Du glaubst, ich kann bald bei euch einsteigen, Kai?«

»Übermorgen, Anita.« Und er erzählte von seinem Freund, dem
Frauenarzt, der übermorgen eine Plauderei über Schaufenster-Deko-
rationen à la Chagall im Abendprogramm leiten werde, und bei der
Anita ihm witzig assistieren solle. Man lachte zusammen. Anita ließ
sich das Rollenheft geben. Bevor sie ging, stieß sie mit Kai, der aus
dem Starmix seinen berühmten »Heure-bleue-Coctail« hervorzauber-
te, auf ein gutes Gelingen ihrer künftigen Arbeit an.

Wußte Kai, daß sie eine andere war als die sie ihm vorspielte?
Bestimmt, obwohl er nie mit ihr darüber sprach. In der Bruthitze des
Studios verbrachte er seine Jugend. »Anita hält uns alle für sympa-
tische Schemen«, hatte er einmal gesagt. Mehr nicht. Und wie war
es zwischen ihr und Mandelsloh? Da gab es nichts, was der Über-

legung wert gewesen wäre. Morgen abend, nach seinem Konzert mit Polgreen, ging sie zu ihm ins Gartenhaus.

Die Augen zusammengezogen, die schweren Lippen fest aufeinandergepreßt, verließ sie das Fernsehstudio. Was sie empfand und dachte, wußte nur einer: Mandelsloh.

Anita ging in ihre Schauspielschule und fuhr in der Nacht nach Stettenheim zurück.

Am Morgen sah sie den Musiker nicht. Sie fuhr wie jeden Tag mit dem Traktor am Gartenhaus vorbei und ließ den Motor knallen, aber die Läden blieben fest verschlossen. Kein Gnom erschien im Nachthemd, das zerwühlte Haar wie eine schlechtsitzende Perücke gesträubt, denn Mandelsloh saß am Tisch und schrieb. Die Lampe brannte. Er dirigierte mit wildem Armwerfen, prustete und brummte, riß die Augen auf und schrieb grimmig verbissenen Mundes. Viele Seiten waren mit Noten-Saaten bedeckt. Manchmal lachte der Musiker, weil er an Polgreen dachte, der dieses Hagelwetter spielen sollte, das er nun auf das Papier niedergehen ließ. Aber es sollte heute abend alles zugrund geblasen werden. Die Fischblasen in den Brüsten der Zuhörer mußten platzen. Fischblasen statt der Herzen hatten sie. Ein Exempel der Verdammnis war zu statuieren, Statuen mußten umgeschlagen werden und Staub mußte staunende Münder stopfen. Gehirne gerannen zu Gips. Die Sonne gebar einen schwarzen Widder. Nur eine wußte es. Eine wußte alles. Eine.

Schluß.

In Flügelbuchstaben schrieb er FINIS unter das Blatt und lachte. Zu Ende. Aus. Für immer. Sein Vermächtnis. Keine gute Hinterlassenschaft, kein besänftigender Abschluß. Aber heutzutage besänftigte nichts.

Er stand auf, tunkte den Kopf ins Waschbecken und trottete mit triefenden Haaren zum Bett. Dort ließ er sich fallen und schlief ein.

Im späten Nachmittag ging er, nachdem er sich rasiert und im Wirtshaus gegessen hatte, den weißen Weg zwischen Obstbäumen nach der Ditzenburger Landstraße zu, sang und gestikulierte wie es seine Art war. Er redete laut mit sich selbst, rief Worte wie »Krötengeunk«, drohte mit geballter Faust und bemerkte nicht das Pferdegespann, das sich näherte und nun stillstand, obwohl der Bauer auf dem Bock die Peitsche knallen ließ. Mandelsloh ging weiter, schäumte und

bte, das Gesicht rot überlaufen, als plötzlich die Pferde ihre Köpfe
ng vorstreckten, die Ohren zurücklegten und, den Wagen durch die
genpfützigen Schlaglöcher werfend, heranstampften. Ein weit auf-
rissenes Auge und über langen Zähnen emporgerissene Pferdelefzen
schten wie Traumfetzen vorbei, dann traf ihn ein Hufschlag und er
h nichts mehr.

Abends fuhr Polgreen in seinem Wagen am Gartenhaus vor. Er
ng hinein und fand den Toten, auf das Bett gelegt. Anita war bei
m und erzählte, er sei zu sich gekommen, habe gelächelt und etwas
eflüstert, von dem sie nur die Worte: »Meine ... Muse« verstanden
abe. Dann sei er gestorben.

AUS Todestraurigkeiten
komm unter den Abschiedsmond.
Wir haben rauschende Jahre
von ihm entfernt gewohnt.
Nur nachts als fromme Scheibe
– die Welt war blind und taub –
erschien er uns beileibe,
gehüllt in Sternenstaub.

Ich zauberte vor Zeiten
ihn an den Himmel fort.
Durch sternbestürzte Weiten
naht er uns nun von dort.

ERINNERUNG

WIR zogen einst in Jahren
wie Vögel ein und aus.
Wir trieben hin und waren
zu Haus im Niezuhaus.

Von Sonnen überschwenglich
schieden wir gekühlt.
Wir fühlten wie der Himmel
in Gestirnen fühlt.

Wolke, Stein, Gefieder,
vermischten Fluges Bahn,
verworrne Zauberlieder
spielten auf uns an.

ICH rede nicht mehr mit dem Wind
Ich nahm mein Bild aus Fluß und See
Ich will nichts wenn ein Stern zerrinnt
Ich lasse keine Spur im Schnee

Seit ich nicht mehr in Tränen geh
Vor deine Tür und wieder fort
Und taumle nachts in der Allee
Und tausche mit dem Tod das Wort

Ich pflückte mir den Kummer dort
Und steckte mir den Schmerz ins Haar
Ich lief und blühte wunderbar:
Im Brunnen sah ich ihn verdorrt

Was ich erlitt wird niemals wahr
Wohin ist was das Herz zerbrach
Des Abschieds süßes Ungemach
Ach unbeweint vergeht das Jahr.

UND trittst du dann zu mir:
– »Du bliebst so lange aus,
ich hütete dein Haus
und wies dem Tod die Tür.

Ich teilte Tag und Nacht
an Quelle, Vogel, Strauch.
Den Überschwang, den Abschiedshauch
nahm ich in Acht.

Ich zog im Dämmerlicht
Nebel auf den Fluß,
daß er noch fließen muß,
doch spiegeln nicht.

An Rosen rings verlor
ich den Falterzug.
Ich lockte nie genug
die zögernden Sterne vor.

Du bliebst so lange aus.
Empfang aus meiner Hand
Wolke, Wind und Land
und nimm mich in dein Haus.« –

ALBERT ARNOLD SCHOLL
ETWAS KÜNDIGT SICH AN

DIE großen Veränderungen,
Von denen die Blätter berichten
Und die Gerüchte in unser aller Munde –
Sie meine ich nicht,

Auch nicht die kleinen Beunruhigungen,
Von denen wir ungern sprechen:
Das stetige Rieseln des Putzes
Selbst in den neuen Häusern,
Das häufige Bersten der Sicherung
Und die gefährlichen Spiele der Kinder.

Irgend etwas jedoch geschieht,
Von dem wir nicht wissen, was es bedeutet,
Die Dinge sind in Bewegung geraten,
Etwas kündigt sich an –

Und ist da:
Mitten in der Verwirrung,
Wenn sich der Nachrichtensprecher
Mehrmals verspricht –

Oder im Schweben der Hand
Vor dem letzten Stich,
Wenn die Blicke der Spieler sich kreuzen,

Auch sonntags, am späten Mittag,
Während der Himmel die Dächer siedet
Und schwarz oder rot ein Fetzen auffliegt,
Schattenlos,
In den Arkaden
Der ausgestorbenen Stadt.

GABRIELE WOHMANN
EIN UNWIDERSTEHLICHER MANN

DAS Ganze liegt jetzt schon ein Jahr zurück, und es ist eigentlich traurig, daß ich mit Weihnachten nichts besseres anzufangen weiß als eine Geschichte zu Papier zu bringen, die ausgebochen unweihnachtlich ist. Das Weihnachtsfest einer alten Jungfer, es verschmäht, eine fortschreitende Ergrauung ihrer Haare in sammenarbeit mit einem tüchtigen Friseur zu bekämpfen, kann r vielleicht nicht sinnvoller begangen werden als mit der intenn Versenkung in eine Vergangenheit, die ihr die Erbärmlichkeit s Jungfernstandes recht grausam vor Augen führte.

ch erinnere mich allzu genau an jenen Weihnachtsabend vor einem r, an Allans nervösen rechten Fuß, der unaufhörlich auf und ab pte, an Brendas versteinertes Gesicht und an den fatalistischen sdruck auf den blassen Zügen der kleinen Wilden, an ihre langen, inanderverkrampften Finger mit den dunkelrot gefärbten Nägeln. d zwischen diesen dreien saß ich und ich weiß noch sehr gut, daß unbehagliche Gefühl, das mir meine bloße Anwesenheit in dieser ellschaft verursachte, mit einem starken Druck auf den Magen rdiniert war, und daß ich, neben allen anderen Empfindungen, dringenden Wunsch verspürte, den Reißverschluß meines engen eedrockes zu öffnen. Ich tat es schließlich und ich verbarg die ändliche Stelle, die eines der Symptome meines Alterns verriet, einem Zipfel meiner schwarzen Stola.

Aber ich muß von vorne anfangen, um die Kontinuität begreiflich machen, die diesen verhängnisvollen Abend endlich hervorchte. Es begann mit einer Einladung Brendas in ihr kalifornisches im, wo ich die Sommerferien verbringen sollte. Ich war damals h amerikanischer Neuling, ich fühlte mich fremd und isoliert in kleinen Stadt im mittleren Westen, ich kam mir vor wie ein nziges Pünktchen in einer riesigen, endlosen Unbegreiflichkeit: nerika. Meine Kollegen vom College behandelten mich mit einer vissen Distanz, wenn auch nicht ohne jene naive, verständnislose rzlichkeit, mit der man mir hier überall begegnete. Ich war damals chöpft und ein wenig enerviert von allem: von der schlechten

Aussprache meiner Schüler, von der munteren Fortschrittlichkeit meines Chefs, von den neubarocken Möbeln in meiner winzigen Wohnung und von der amerikanischen Küche. Und hauptsächlich litt ich unter Einsamkeit. Um so angenehmer berührte mich die Einladung Brendas, und wenn ich auch nicht ohne Skepsis gegenüber dem fuhr, was mich erwarten würde, so wußte ich doch mit einem Gefühl der Erleichterung, daß meine Reise mir wenigstens Veränderung und damit eine Unterbrechung meiner Einsamkeit bringen würde.

In der Tat lebte es sich vorzüglich bei den Dennets. Mir zuliebe kochte man französisch, man führte mich überallhin, wo es etwas anzustaunen und zu bewundern gab, man zeigte mir die größten und ältesten Bäume der Welt, den fruchtbarsten Boden, die dicksten Seehunde, das tiefste Tal und den höchsten Berg dieses Staates der Superlative. Und nebenbei verliebte ich mich in den unwiderstehlichsten Mann, der mir je begegnet ist, in Brendas Mann, den vielbeschäftigten Architekten Allan Dennet. Die wenigen Stunden, in denen ich ihn zu Gesicht bekam, genügten, um mich in einen für mein Alter nicht nur lächerlichen und unwürdigen, sondern auch außerordentlich schmerzhaften Zustand zu versetzen. Was mir in neununddreißig Jahren mit der größten Anstrengung nicht gelang, vollzog sich hier unter der Sonne Kaliforniens mühelos und ohne eigenes Dazutun: ich brannte lichterloh, ich durchlitt – allerdings ganz für mich allein – sämtliche Phasen der Leidenschaft und ich verzehrte mich – unsichtbar für die Außenwelt, da ich äußerlich nicht den geringsten Schaden nahm – in einer unzeitgemäßen und absurden Liebesglut für einen Mann, der zwei Jahre jünger war als ich und dessen Frau meine beste Freundin ist. Ich machte damals mein privates Fiasko der Verspätung ganz mit mir allein ab, nachdem ich endgültig hatte erkennen müssen, daß Allan nicht in dem Sinn Augen für mich hatte, wie es die Liebe verlangt. Mit schmerzender Vertraulichkeit pflegte er mir auf die Schulter zu klopfen und ›meine Alte‹ zu sagen, und seine evidente Zuneigung äußerte sich in einer kameradschaftlich-brüderlichen Kumpanei, die mich in meinem Zustand um so heftiger verletzen mußte.

Aber ich reiste ab ohne Groll; ich fuhr in mein College in der Erwartung einer entschärften Einsamkeit, denn meinen Gedanken hatte sich durch diese verspätete Liebe ein ganz neuartiges und für mich

ch völlig unbekanntes Feld geöffnet. Es müßte nett sein, »an je-
nden denken« zu können, während man mit Kollegen zusammen-
, und aufregend, sich allein über der Lektüre in Träume und Er-
nerungen zu verlieren. Es wäre ein Ausweg aus der Umklamme-
ng der Langeweile. Endlich hatte ich meine »Liebe«, meine »Leiden-
aft«, wenn sie auch unbestreitbar das war, was man hoffnungslos
nt. Ich hegte keinerlei Zweifel über die Unerfüllbarkeit meiner
mlichen Wünsche und über die Absurdität meiner phantastischen
rstellungen, die ich mir an langen Herbstabenden in meinem klei-
n Zimmer machte und in die ich mich einspann wie eine Spinne in
Netz. Ich umgab mich mit einem Filigran von Einbildungen und
kunftsgemälden, an dem ich mit stillem Vergnügen weiter und
iter knüpfte, ohne selbst darüber im Unklaren zu sein, wie sehr
meine Selbstachtung reduzierte, wie tief sich mein träumendes,
liebtes Ich vor dem beobachtenden, rationalistischen Ich degra-
rte. Ich ignorierte alles das, was mich vor mir selbst lächerlich
chte: den Verstoß gegen die chronologischen Gesetze der Liebe,
Symptome des törichten Backfisches, die ich an mir wahrnahm,
Unproduktivität dieses neuen, sonderlichen Zeitvertreibs. Es ge-
gte mir, daß meine Gedanken von Allan absorbiert waren und daß
nit dem Trübsinn und der Beschäftigungslosigkeit meiner Freizeit
Ende gesetzt war.

Für meine Umwelt blieb ich unverändert: meiner Vermieterin war
nach wie vor die etwas schrullige Französin, die ihre touristen-
t gefärbten Meinungen über Paris und über die Pariserinnen durch
ngelhaftes make-up und durch bescheidene Garderobe bedrohte
d enttäuschte. Sie begnügte sich wohl mit der Zeit mit der tröst-
nen Verheißung von den Ausnahmen, ohne die keine Regel
teht. Für meine Kollegen blieb ich die intellektuelle Freundin
iger berühmter Literaten, ja ich genoß sogar ein wenig An-
en, gemixt aus Quartier-Latin-Romantik und Sorbonne-Ruhm.
d meine Schüler bemerkten kein Nachlassen in meinem ostenta-
n Abscheu vor jedem falschen Klang und keine Verminderung
der Beurteilung des Verbrechens, den Indikativ da zu gebrauchen,
nur der Konjunktiv stehen darf. Ich machte Frühling, während
mich mitten im Herbst wähnten, oder doch in einem temperierten
tsommer.

Weihnachten verging zu meiner Enttäuschung ohne Einladung, die Dennets reisten nach Europa. Ich versuchte vergeblich, ihnen die Nachteile gerade einer winterlichen Reise zu bedeuten; sie fuhren ab und ich sah sie vor dem Sommer nicht wieder.

Da allerdings wurde es herrlich. Allan übertraf sich selbst in dem, was er uns bot: wieder schwamm ich im Pacific, wieder tauchte ich in die dichtesten und höchsten Wälder ein und wieder bewunderte ich Naturschutzparks und feierte Blumenorgien. Und wieder genoß ich vor allem die Nähe eines Mannes, den mir intensive Beschäftigung eines langen Jahres so nahe gebracht hatte, daß ich mich oft wie ertappt fühlte, wenn seine Augen die meinen plötzlich trafen, während sie ihn betrachtet hatten. Ja, ich fürchtete, er möge die fundamentale Kenntnis seiner selbst in meinem in flagranti erwischten Blick erkennen. Aber er war ahnungslos und blind wie alle Männer. Ich erstaunte darüber, wie blind sie sind, wenn sie sich nichts aus der Frau machen, die sie liebt – sie stellen sich schon dumm genug an, wenn es sich um eine amour réciproque handelt.

Eines Abends verriet mir Brenda den Grund ihrer besonderen Heiterkeit, die ich an ihr beobachtet hatte: ihre Reise nach Europa brachte ihnen die erfreuliche Gewißheit, daß sie endlich ein Kind haben konnte. Allan wünschte es sich seit Jahren, und ich erfuhr von einer Gefährdung ihrer Ehe, die in ihrer Kinderlosigkeit gelegen hatte und die mir vielleicht aus einfachem Mangel an Verständnis auch dann noch entgangen wäre, wenn ich mich wirklich um eine Chance bei Allan bemüht hätte. Jetzt würde Brenda ein Kind haben und sie wäre glücklich.

Ich stand diesem blinden Fortpflanzungswillen ein bißchen verständnislos gegenüber; es erschien mir reichlich albern, nur aus Sehnsucht nach Nachkommenschaft von einem Professor zum andern zu pilgern. Ich versuchte, Allan mit einer gewissen Geringschätzung gegenüberzutreten, die ich tatsächlich empfand, aber es gelang mir nicht: daran erkannte ich den Grad meiner Verliebtheit.

Ich fürchtete, mein Alter und das ausgesprochen weibliche Leben, das ich bis zu der Begegnung mit Allan geführt habe, machten mich besonders empfänglich für seine intensive, konsequente Männlichkeit. An ihm gefiel mir, was mich früher an andren abgestoßen haben würde. Seine unsinnigsten Behauptungen und Forderungen

neten den Geist männlichen Herrscherbewußtseins. Seine Art, sich kleiden, hätte ich bei jedem anderen Mann als aufdringlich extragant und gar dandyhaft abgelehnt. Aber Allan sah ich gern in nen engen, schneeweißen Hosen und in den hauchzarten Pullovern, deren Ausschnitt er bunte Shawls zu tragen pflegte, und ich hegte liche Bewunderung für die feinen Socken, die seine schlanken öchel umspannten, und für das erlesene Schuhwerk, das er trug. war ein wenig eitel, doch es stand ihm gut. Weil sie mir als der türliche Ausdruck einer Selbstverständlichkeit schien, bedeutete ne Eitelkeit nichts Unwürdiges, war sie nicht eine Einbuße seiner rrlichkeit. Ich liebte es, ihn strahlen zu sehen, zu beobachten, wie sich selbstherrlich in seinem Glanz badete, wie er schritt und sprach d handelte in dem Schutz einer Sicherheit, die allein das Wissen n der eigenen Perfektion verleiht. Mich hatten Mademoiselle rémys Gymnastikkurse nicht so »enthemmen« und selbstbewußt chen können, wie Allan das Bewußtsein seiner eigenen kompeten- Männlichkeit.

Wieder mußte ich abreisen und wieder war ich beladen mit Ererungen und neuen Eindrücken, die ich mit mir trug in mein les Reich einer etwas gewaltsamen Gelehrsamkeit. Ich kehrte zuk in den Bereich meiner vier Wände, die allzu viel Geschmackigkeit bargen, um in mir jeweils ein Gefühl des Zuhauseseins cken zu können. Ich war ziemlich deprimiert nach diesen Ferien d ich konnte nichts Rechtes mehr mit meinem absatzlosen Liebesrrat anfangen. Ich kam zu dem Schluß, in die Wirklichkeit zurückkehren und die Allanromantik aufzugeben.

Da kam Brendas Brief. Es war ein Brief, wie ich ihn nie von einem nschen erwartet hätte, der mir, als ich ihn vor ein paar Wochen ließ, der zufriedenste auf der Welt zu sein schien. Er war ein einzi- Hilferuf, ein einziges Flehen um Rat und um ein wenig Trost, l er ließ mich betäubt, zuerst ungläubig und dann fassungslos, ohne rständnis. Allan betrog seine Frau. ›Er behauptet, sie zu lieben; n erstenmal in seinem Leben empfinde er wahre Leidenschaft, sagt hieß es da. ›Er brachte sie sogar mit hierher, zu einer Aussprache, er sagte. Sie sei sehr zart und ich solle sie schonen, trug er mir auf. d er wünsche, daß alles im Guten geklärt werde. Aber obwohl doch das Kind von ihm habe, weiß ich, daß ich mit so viel Jugend

und Unverschämtheit nicht konkurrieren kann‹. So ging es über fün
Seiten hin. Das junge Objekt von Allans spontaner und elementare
Liebe stellte Brenda mir als Kostümzeichnerin und Bühnenbildneri
vor, deren Ambitionen dem Film gehörten. Da Allan gar keine Be
ziehungen zum Film hatte, konnte man die Gefühle des Mädchen
bedauerlicherweise nicht auf das Geleise von Ehrgeiz und Aufstiegs
hunger abschieben, und in Allan konnte man nicht den Übertölpel
ten, Angeführten sehen. Das erschwerte das Problem.

Auf beiden Seiten bot sich das Bild einer ernstzunehmenden Leiden
schaft, ernstzunehmend vor allem deshalb, weil sie absurd und nich
zu rechtfertigen und unmotiviert war, und weil sie einen Mann wi
Allan überfiel. Einem von der Leidenschaft gezeichneten Allan konnt
man als Frau nicht widerstehen, man mußte sich ihm ergeben und ihm
folgen, wohin es auch sei. Allan brachte so viel unbewußte Eignun
und Geschicklichkeit für das Geschäft des Liebens mit, daß man ihm
das Äquivalent einer absoluten Liebe und Hingabe zollen mußte
Zudem schien Allan seine Partnerin gefunden zu haben, die weib
liche Frau hatte den männlichen Mann getroffen, und ihre Liebe
würde nicht nur Farce sein, sondern ein echter Zweikampf unte
Gleichwertigen.

Brenda nannte das junge Mädchen ungezähmt und raubtierhaft
nicht einmal hübsch, viel zu mager und ungepflegt um je den Arg
wohn einer jener netten, alterlosen und adretten Ehefrauen zu er
wecken, zu denen Brenda gehörte. Aber sie sei sehr jung und vo
einer dreisten Ungeniertheit der rechtmäßigen Besitzerin Allans gegen
über, den sie ›nie mehr zu lieben aufhören‹ konnte. Die katastropha
Situation Brendas lag auf der Hand. Auch wenn sie Allan behielt
weil er sich nicht gegen Anstand und Respekt vor einer Frau ver
ginge, die sein Kind zur Welt bringen würde, verlöre sie ihn. Un
ich wußte plötzlich, daß sie ihn nie richtig besessen hatte. Ich glaub
man kann einen Mann nicht verlieren, wenn man ihn richtig besitz
Aber ich fürchte, die Männer und Frauen von heute nehmen sic
nicht mehr die Mühe, sich richtig zu besitzen; sie naschen ein wen
voneinander und nehmen sich, was sie leicht bekommen könne
Vor jeder größeren Anstrengung des Eindringens in die Persönlich
keit, bevor sie einander als Einheit von Körper und Geist verstand
hätten, schrecken sie zurück. Vom Ballast der Tagesereignisse, de

nglomerat von Belanglosigkeiten in Anspruch genommen, wer-
sie träge auf einem Gebiet, das ihre ganze Beteiligung erfordert.
geben zwar der Sexualität einen weiten Raum, aber sie kennen
Problematik nur in der Theorie: sie gelangen nicht über ein
nt erbarmungswürdiges Anfängerstadium hinaus.
reilich erfordert es schon ein Übermaß an Größenwahn, wenn
altjüngferliches Geschöpf, wie ich es bin, den Richter über Leute
machen versucht, die sich auf dem Boden einer realen Praxis be-
gen. Und darum hütete ich mich auch, Brenda meine Empfindun-
mitzuteilen, die ihr das Gefühl eingegeben hätten, als spräche ich
selbst, ihr, der Ungerechtigkeit widerfuhr, die Hauptschuld zu.
wollte sie nicht verärgern. Ein echtempfundener Zorn auf Allan,
schließlich nicht nur Brenda, sondern auch mich selbst betrogen
e, mich selbst und mein wunderschönes Filigran der Einbildun-
, produzierte einen teilnahmsvolleren Brief, als rein freundschaft-
es Mitgefühl vermocht hätte.
Vir wechselten Briefe ehrlicher Empörung; sie alle waren kleine
nifeste enttäuschter und revolutionierender Weiblichkeit, gerich-
gegen diesen Prototyp »Mann«, gegen das unbekannte Wesen, das
so ähnlich war, daß man entweder seine Menschlichkeit oder die
rige in Frage stellen mußte. Hatten meine sowohl fragenden als
n tröstenden Briefe fast ausbeuterischen Charakter, so entbehrten
Litaneien Brendas nicht eines gewissen Neides auf mein unab-
giges und friedliches Ledigsein, den ich ihr nicht zu nehmen ver-
nte, mit der boshaften Freude daran, einmal im Leben um etwas,
sei es auch noch so nichtswürdig, beneidet zu werden, dessen
urdität ich aber vor mir selbst nicht verbarg: wieviel lieber hätte
wie Brenda gelitten, mit einem Stück lebendig gewordener Liebe
Leib, als in der Sterilität meines Collegedaseins zu verharren und
Leben wie durch das Objektiv eines Fernrohrs zu beobachten.
rdings muß ich zugeben, daß es sich recht geruhsam hinter den
saden einer weniger rigoros verteidigten als relativ unangefochten
iebenen Jungfräulichkeit haust, und so sehr ich oft die Eintönig-
meiner Existenz verabscheue, so wenig zweifle ich doch daran,
ich mich zu gut an sie gewöhnt habe, um sie nicht doch zu ver-
en, wenn ich sie je verlöre. Meine Trostbriefe an Brenda verrieten
ts von der Vielschichtigkeit meiner Gefühle, kein falscher Ton

ließ auf einen gewissen Anteil an selbstsüchtiger Neugier schließen. Es waren die Briefe zweier Komplizen in einer Verschwörung gegen die brutale Macht »Mann«.

Die Weihnachtsferien rückten näher, und Brenda flehte mich an, sie nicht im Stich zu lassen: ich müsse einfach kommen. Ich ließ mich lange bitten und willigte nur zögernd ein: häßliche Taktik der Unaufrichtigkeit, aber sie schien mir notwendig. Ich wollte nicht, daß Brenda meine aus jahrelanger Einsamkeit geborene Sensationslust erkannte. Daß ich hauptsächlich aus Liebe zu Allan fuhr, hätte sie mir selbst dann nicht geglaubt, wenn ich dumm genug gewesen wäre, es ihr mitzuteilen.

An den ersten beiden Tagen bei den Dennets bekam ich Allan gar nicht zu sehen. Und dann kam schon jener Weihnachtsabend, der so theatralisch-verhängnisvoll enden sollte. Ohne die geringste Anstrengung vermag ich mich in den gediegenen Salon der Dennets zurückzuversetzen: ich sehe wieder die blauen Rauchwolken aus Allans Pfeife emporsteigen und unter dem Schein der Stehlampe zerfließen; ich glaube, das Aroma eines Allanschen Cocktails auf der Zunge zu spüren, und mein Herz klopft wie damals in einer rekonstruierten Anwesenheit dieses Mannes und der beiden Frauen, die Ansprüche auf ihn machten. Dieses äußerlich so harmonische und friedliche Bild einer gemeinsamen Weihnachtsfeier war trügerisch. Allan sollte sich nach dem Willen Brendas an diesem Abend noch entscheiden, er sollte unter den beiden Frauen wählen, die scheinbar gleichgültig in ihren Sesseln saßen und eine Konfrontierung erduldeten, die sie nur durch ihren Zustand hochgradiger Erregung rechtfertigen konnten. Es war nicht schwer zu entscheiden, wer von den beiden die meisten Chancen bei Allan hatte: sein Blick eines verwundeten Tieres bohrte sich in die wirklich bezaubernde Sally Whitebrook. Trotz ihrer Magerkeit und ihrer ein wenig verwilderten Aufmachung war sie reizvoll und von einer unamerikanischen Individualität; sie wirkte erfrischend und wohltuend in der vornehmen, ein bißchen düsteren Steifheit des Salons.

Brenda hatte ihren einzigen Vorsprung in dem Wettrennen um den eigenen Mann verloren: auch Sally erwartete ein Kind. Die Angelegenheit der Dennets hatte sich seit dem Sommer in einer Weise zugespitzt und die Problematik verschärft, die mir in Brendas Briefen

gangen war. Ich sah jetzt, daß Brenda manches verschwiegen hatte. an war im Herbst mit Sally entflohen, und in irgendeinem ver- nschenen Fischernest an der kanadischen Küste hatten sie ekstati- e vierzehn Tage der Leidenschaft erlebt. Nach dieser Offenbarung Liebe weigerte sich Sally noch entschiedener als zuvor, auf Allan verzichten. Und außerdem verschaffte ihr das Kind ein gewisses cht auf ihn, beinah das gleiche Recht wie das seiner Frau. Die uation war prekär, tragisch und komisch zugleich, und es war mir r, daß meine Rolle an diesem Abend und für die ganzen Ferien ine rein passive sein sollte. Die Bestätigung meiner Vermutung er- r ich von Allan selbst.

Als Brenda und ihr Gast nach oben gegangen waren und auch ich ch zurückziehen wollte, hielt Allan mich am Arm fest und bat ch, noch bei ihm zu bleiben. Er müsse unbedingt mit mir reden. blieb, schwankend zwischen Ärger und Freude. Seine Liebe besaß nicht, ich würde für ihn niemals in dem Sinn eine Frau sein, wie es gewünscht hätte – so sollte mich wenigstens sein Vertrauen auf Hilfe, die ich ihm sein könnte, trösten. Aber ich zeigte ihm nur n Ausdruck der negativen Gefühle, die seine Bitte in mir hervor- f, und mit den Anzeichen eines gutmütigen Ungehaltenseins ließ mich seufzend wieder in meinem Sessel nieder. Er schritt erregt f und ab.

Ich erinnere mich noch genau an den Klang seiner Stimme, als er nn zu sprechen begann: sie war anders als sonst, beinah pathetisch, d doch wieder verwirrt und ärgerlich über sich selbst, über ihr rräterisches Unbeherrschtsein. Ich finde es immer verächtlich, wenn änner nicht den Mut zum Bekenntnis ihrer Gefühle haben – ein angel, den sie bei uns Frauen aufs energischste kritisieren. Aber bei llan gefiel mir einfach alles; ich hätte ihn auch wohl noch geliebt, enn er schlimmere Proben von Feigheit geliefert hätte. Ich liebte es an ihm, auch seine Unsicherheit und seine Schwäche. Ich liebte s Aufundabzucken seines Kehlkopfes, das mich an das ängstliche ügelschlagen eines neugeborenen Vogels erinnerte. Ich liebte die ewegungen seines Unterkiefers, eine Art Malmen – sicheres An- ichen für Nervosität bei Allan. Ich verlor mich in solche Details, ährend seine Erklärungen und Beschwörungen an meinem Ohr rüberrauschten und ich nicht viel mehr von ihnen aufnahm als die

Klangfärbung, das plötzliche Schwanken der Stimme, die Modulation des Tons. Allan war kein Rhetoriker und auch kein guter Komödiant. Er war bis in die letzten Tiefen seiner konsequenten Männlichkeit hinein ehrlich, keiner Verstellung fähig. In seiner Liebesgeschichte hatte er sich von Anfang an so ungeschickt angestellt, nur weil er so ehrlich, fast ein wenig dumm, und weil er von keiner amourösen Vergangenheit vorbelastet war. Jetzt tastete er in einem selbst verschuldeten Labyrinth unsicher wie ein Blinder nach dem Ausgang, und ich sollte ihm als Ariadnefaden dienen.

›Du bist Französin, Marcelle‹, sagte er. ›Ihr versteht mehr von der Liebe. Ihr habt mehr Talent dazu. Sag mir, was deine Landsleute in meiner Situation tun würden. Ich bin überzeugt, sie würden sich für die Liebe entscheiden.‹

Ich schluckte die Bemerkung über mein französisches Talent für die Liebe – sein Fehlen mag wohl eine deutsche Urgroßmutter verschulden – und sagte scharf:

›Nein. Wir sind Rationalisten und keine Romantiker. Wir tun immer, was sowohl angenehm als auch vernünftig ist.‹

›Aber das Angenehme ist niemals vernünftig‹, rief Allan.

›Für uns eben doch‹, behauptete ich starr.

Die Problematik Allans jedoch war, daß er nicht einmal mehr wußte, wo der angenehme Weg lag. Die Ankündigung eines zweiten Kindes hatte ihm das Steuer vollends aus den Händen gerissen.

›Du könntest Sallys Kind adoptieren‹, schlug ich vor. ›Es könnte gemeinsam mit dem andern aufwachsen.‹

›Und nicht wissen, wer wirklich seine Mutter ist? Niemals wirklich geliebt werden?‹ brauste Allan auf. ›Nein, niemals!‹

Er schien mir anfängerhaft pathetisch und ein bißchen lächerlich. Er ließ sich mir gegenüber auf dem Seitenpolster eines Sessels nieder und beugte sich dicht zu mir vor. Das war beinah zu viel. Ich zündete eine Zigarette an und lehnte mich weit zurück.

›Eine andere Möglichkeit wäre, die Entscheidung zu vertagen‹, sagte Allan langsam und auf einmal ruhig. ›Man würde die Geburt der Kinder abwarten. Da ich mir sehr heftig ein Mädchen wünsche, würde ich der Frau gehören, die ein Mädchen zur Welt bringt.‹

Ich lachte laut auf. Lotteriespiel mit Embryos: eine aparte Neuheit. Ich hielt dem ahnungslosen Don Juan vor, daß so viel Spannung

eventuell dem Gesundheitszustand während der Schwangerschaft abträglich sein könnte und vor allem, daß es ein wenig unfair sei, sich derjenigen zu entziehen, die nicht ganz ohne seine eigene Mitwirkung »nur« mit einem Jungen gesegnet werde.

›Du bist frivol‹, behauptete Allan, ›frivol wie alle Franzosen.‹

Er schien nicht zu bemerken, wie paradox gerade dieses Prädikat nach seinem sonderbaren Vorschlag war. Es machte mir Spaß, ihn noch mehr zu verspotten: Liebe existiert nie ganz ohne den Wunsch, zu kränken und zu verletzen, und unerwiderte Liebe grenzt oft an Haß.

›Was aber geschähe, wenn beides Mädchen würden, oder beides Jungen?‹ fragte ich. ›Man müßte die Entscheidung noch von anderen, außergeschlechtlichen Eigenschaften der Kinder abhängig machen: Haarfarbe, Statur, Intelligenz. Man müßte differenzieren…‹

›Oh, sei still!‹ unterbrach mich Allan und sprang wieder auf. Er senkte die Stimme und fuhr feierlich fort: ›Ich dachte, du wolltest mir helfen. Ich glaubte, du würdest es übernehmen, mit Brenda zu sprechen oder mit Sally, wer immer zurückstehen soll.‹

Ich fürchte nichts so sehr wie Sentimentalität, weil sie mir so fern liegt, daß sie mich allein schon aus Neugierde rührt. Ich bemerkte, daß Allan so weit war, hoffnungslos sentimental zu werden. Ich sah ihn mir an, wie er mitten im Zimmer stand, hochgewachsen und schlank, sehr schön und sehr männlich, und ich brannte vor heimlicher bitterer Sehnsucht danach, in einer anderen Art von Intimität hier mit ihm vereint zu sein, als der wenig erfreulichen, die mir beschert worden war, ohne daß ich sie erbeten hatte. Es zuckte um seine Lippen, die nicht dazu erschaffen waren, vernünftige Worte zu formen, sondern deren Bestimmung es einzig schien, Verwirrung anzurichten. Seine ganze männliche Schönheit war in diesem Augenblick negativ; ihre Macht, zu beglücken, war der, zu zerstören, erlegen. Da stand er wie ein Angeklagter, ein Verbrecher wegen einer unverschuldeten Berufung für die Leidenschaft. Nicht nur die beiden Frauen, die ihn liebten, waren sein Opfer – und ganz nebenbei auch ich – er selbst war es in hohem Maße, er war das Opfer seines eigenen, anbetungswürdigen Körpers, seiner männlichen Macht, mit der er mühelos jeden Sieg über die Weiblichkeit erringen mußte.

›Du warst schlau, Marcelle‹, sagte er trostlos. ›Man sollte nicht heiraten. Man kann nicht während eines winzigen Augenblickes, inner-

halb der Sekunde, in der man das bedeutungsvolle »ja« spricht, für seine Unverwundbarkeit den Versuchungen eines ganzen Lebens gegenüber einstehen. Es ist eine Idiotie, eine Anmaßung, eine Überbewertung seiner eigenen Widerstandsfähigkeit, die man einfach nicht verantworten kann.‹

Ich schwieg. Ich hätte ihm gern gesagt, daß ich nicht aus Schlauheit unverheiratet geblieben war, und daß die Idiotie nur die sei, jemanden zu heiraten, den man nicht genügend liebe. Aber da ich ihm hätte erklären müssen, wie kompliziert die Prüfung der eigenen Gefühlspotenz sei, schwieg ich, mehr aus Trägheit als wegen der Gewißheit, daß er doch nicht verstehen würde.

›Ich muß Sally haben‹, hörte ich ihn plötzlich gepreßt, vollkommen verändert, endlich im Ton ehrlicher, verzweifelter Bestimmtheit. Ich sah auf und erschrak. Er hatte sich an den Schreibtisch gesetzt, die Ellenbogen auf die Platte gestützt, und verbarg den Kopf in den Händen. Ich sah nur sein kastanienbraunes, glattes Haar in einer unbekannten, äußerst reizvollen Unordnung.

Dieser Augenblick ist vielleicht der deutlichste in meiner Erinnerung, er wird unverlierbar sein. Ein intensives Verlangen ergriff mich, aufzustehen, zu ihm hinüberzugehen und diese Haar zu berühren, mich Allan anzubieten wie etwas, das seinen Wert ohnedies verloren hatte, und das er gebrauchen und dadurch wieder wertvoll machen sollte, mit dem er nach seinem Willen verfahren konnte. Ich hatte das Gefühl, als sei der Moment meiner und vielleicht sogar auch seiner Erlösung gekommen: Sehnsucht und Hoffnung schaffen leicht ein Übermaß von Eigendünkel. Ich sah mich schon neben ihm, ich sah den Blick, mit dem er zu mir aufsah, geweckt von meiner imaginären Berührung, noch schwankend zwischen erstaunter Abwehr und erfreuter Annahme. Ich fühlte seinen Mund auf meinen heißen Lippen, die verrückt und sehnsüchtig und höchstens zwanzig Jahre alt waren, und ich ließ der Berührung unserer Köpfe die der Körper folgen: ich verschmolz.

Natürlich blieb ich sitzen, ohne zu wissen, ob es klug oder dumm war. Ich blieb sitzen, weil ich mich geschämt hätte, zurückgewiesen zu werden, und weil ich zu ungeschickt in meiner Verliebtheit gewesen wäre, um das Streicheln seines Haares bei seinem fragenden Aufblicken auf eine rein mütterliche Gefühlsbasis zu stellen. Er hätte

les erkannt, und man wünscht nur zwischen fünfzehn und fünfundwanzig die Offenbarung auch einer unerwiderten Liebe. Was konnte Allan zu meinem Pech, während dieser Altersspanne nicht einmal eine nglückliche Liebe erlebt zu haben? Ich hatte kein Verlangen nach Allans Quittung meiner vierzig Jahre, gegen deren Würde und Getze ich verstieße, wenn ich meinen jugendlichen Gefühlen gefolgt wäre, und so blieb ich sitzen und betätigte mich auf dem Gebiet, das r mir selbst zugewiesen hatte. Ich sprach mit ihm, redete gut zu, ragte und ließ fragen und beantwortete. Allan blieb fest: die Liebe u Sally sei etwas Elementares, Irrationales und Unbestechliches – er abe ihr zu folgen.

›Liebst du Brenda gar nicht mehr?‹ fragte ich sachlich. Je überchwänglicher er wurde, desto mehr trieb es mich zu einer prosaschen, realistischen, ein wenig rohen Fragerei.

›O doch‹, widersprach er eifrig. ›Ich habe ein gutes, warmes Gefühl für sie. Ein menschliches Gefühl, verstehst du, aber nichts mehr von dem, was das Fluidum zwischen Mann und Frau schafft.‹

Ich verstand nur zu gut, ich kannte ja Allans »Fluidum«.

›Sally hingegen berauscht mich. Ich begehre sie in jeder Minute. Es ist etwas, was ich nicht kannte: Leidenschaft.‹

Seine Stimme war ganz tief bei diesem Wort, das ich so oft auf ihn und mich bezogen hatte, und das er jetzt zum erstenmal vor mir gebrauchte: leider stand seine aktuelle Bedeutung in einem fatalen Widerspruch zu meinen Hirngespinsten.

›Ich ahnte immer, daß unserer Ehe etwas fehlte, ohne das Fehlende zu kennen. Jetzt habe ich erfahren müssen, daß Brenda mir nicht kongenial ist‹, schloß er überheblich, aber er hatte vollkommen recht. Ich versank in Nachdenken darüber, daß in unserer Welt die guten, menschlichen Gefühle von den leidenschaftlichen, berauschenden besiegt werden müssen. Der Selbstvernichtungstrieb des Menschen spornt ihn an und läßt ihn nie im Stich: er braucht kein Mitleid.

Ich stand auf, ich wagte es, das Zusammensein mit einem Mann, den ich liebte, vorzeitig abzubrechen. Ich hatte das Gefühl, versagt zu haben, und ich glaubte mich zu einem kleinen Scherz als Abschluß und zur Rettung meiner Ehre verpflichtet. So heftig ich das Pathos der Leidenschaft begehrte, so strikt lehnte ich das des tröstenden Beistandes in Seelenfragen ab, zumal bei dem Gegenstand meiner Liebe.

So sagte ich leichthin, während ich ihm zum Abschied die Han reichte:

›Mein einziger Rat ist, dich zu erschießen. Ich kannte einen Fra zosen, der das in einem ähnlichen Fall tat. Und es war noch nicht ein mal so verzwickt bei ihm.‹

Sein verstörter Blick und die Art, wie er meine Hand einfach falle ließ, nachdem er sie angenehm fest gedrückt hatte, hätten mich au merksam machen sollen. Aber ich war blind und nur auf die beißend Wirkung meiner Worte bedacht.

›Für die beiden Damen wäre das das Beste‹, fuhr ich fort. ›Scho Kindern hilft man Streit und Eifersucht zu vermeiden, indem ma den zu sehr begehrten Gegenstand ihrer Wünsche einfach beseitig oder ihn einem Dritten, Neutralen überläßt.‹

Hier hielt ich ein und beobachtete ihn. War es möglich, daß er di Anspielung nicht bemerkte? Er hatte sein Gesicht abgewendet un ich sah nur sein Profil, unscharf beleuchtet von der Lampe, und da Auf und Ab und wieder Auf des eingeperrten Vögleins in seinem Kehlkopf. Er schluckte ein paarmal und ich hätte mir einbilden könn nen, daß er weinte. Aber er tat es nicht. Immer noch abgewendet fragte er:

›Meinst du das im Ernst?‹

Ich kann niemals leicht aus dem Ton des scherzhaften Spottes in den des Ernstes verfallen. So nickte ich und sagte:

›Natürlich. So eliminiert man Probleme und geht Konflikten aus dem Weg. Nach einem Jahr der Trauer, sei es um deinen Tod, se es um deinen Abfall an eine Dritte‹ – Allan machte eine wegwerfende Handbewegung, die mich ernüchterte – ›worum es also sei, nach einem Jahr werden sich die Feindinnen versöhnt haben und zwei winzige neue Allans, weiblich oder männlich, ein Kind der Liebe und ein Kind des Willens, werden friedlich miteinander in deinem Garten spielen.‹

›Aber die Zeitungen, die Bekannten, die neugierigen Fragesteller?‹

Allans Eingehen auf meinen blasphemischen Unsinn machte mich nicht argwöhnisch.

›Da gibt es Ausreden genug‹, sagte ich. ›Hattest du zufällig beruflichen Ärger?‹

Allan überlegte.

›Nicht genügend, um einen Selbstmord zu begründen‹, sagte er.

Ich dachte ein bißchen nach, mit gespieltem Ernst auf der in Falten gelegten Stirn.

›Laß nur‹, wehrte ich dann all seine Bedenken ab. ›Der Lärm um deinen sensationellen Tod wird verklungen sein, wenn die Kinder groß genug sind, um das Leben des Vaters zu eruieren. Die Welt vergißt rasch. Es ereignet sich zu viel, als daß alles Wichtigkeit behalten könnte.‹

Ich verabschiedete mich von ihm und ging zu Bett. Ich schluckte drei Beruhigungspillen, das gleiche, was zwei Stunden zuvor Brenda und Sally getan hatten, und fand nicht mehr genügend Zeit, mich über mein ungerechtes und hartes Schicksal, eine ungeliebte und daher sinn- und zweckentfremdete Frau zu sein, zu beklagen.

Die Tragik an Allans Tod liegt in seiner Komik. Keine von uns künstlich Eingeschläferten wurde durch den Knall seiner Pistole aufgeweckt, das Mädchen hatte Ausgang und kam erst zurück, als alles schon geschehen war. Ahnungslos ging sie an der geschlossenen Tür des Salons vorüber, die Stille des Hauses schien ihr berechtigt, nicht verdächtig und beängstigend.

Am Feiertagsmorgen bekamen wir unsere Frühstückstablette ans Bett gebracht, hatten dem Mädchen jedoch Anweisung gegeben, erst auf unser Klingeln hin bei uns zu erscheinen. Daß Allan nicht klingelte, schien niemandem erstaunlich. Brenda war es gewöhnt, daß er an Sonntagen bisweilen sogar den Lunch verschlief. Wir »weckten« ihn darum auch nicht, als wir uns zur Mahlzeit im Frühstückszimmer niederließen: sie verliefe überdies ohne seine Anwesenheit komplikationsloser und weniger aufregend.

Ich vergesse Brendas Schrei nie, den sie ausstieß, als sie nach dem Essen im Salon nach Zigaretten fahndete. Ausgestreckt auf dem Teppich lag der tote Allan in einer winzigen Blutlache, über seine Stirn lief ein dunkelrotes, verkrustetes Band. Ich war erstaunt, wie wenig Blut vergossen werden mußte, um einen Mann wie Allan umzubringen. Er war noch ganz und gar er selbst, sein Körper sah nicht tot aus, und doch wäre er nie wieder zum Leben zu erwecken. Ich weiß nicht, ob Brenda und Sally so viel geweint haben wie ich.

Die Ferientage in Gesellschaft einer inquisitorischen und ungläubigen Mordkommission waren eine böse Nervenprobe für uns drei.

Ich war wütend auf Allan, weil er uns in diese lächerlich theatralische Situation zwang. Ich reiste ab, sobald ich nicht mehr gebraucht wurde, und neben einem schrecklichen Schuldbewußtsein nahm ich mehr Traurigkeit mit zurück in mein College, als Brenda ahnen konnte. Es war mir egal, ob sie meine vorzeitige Abreise für Gleichgültigkeit, Mangel an Mitgefühl oder eine Offenbarung von Egoismus hielt. Ich hatte ihr natürlich nichts von dem frivolen Ende meines letzten Gesprächs mit Allan gesagt. Auch der Polizei nicht. Wenn sie aber alle gewußt hätten, wie sehr ich ihn geliebt habe, wie verdächtig wäre ich gewesen, wie mühelos hätten sie eine Erklärung für Allans Tod gefunden. Mit dem Kummer, den ich zu schlecht verbergen konnte, würde ich meine Liebe verraten. Ich mußte weg.

Ich hatte, ohne es zu ahnen oder zu wollen, mit meinen leichtfertigen Prognosen recht gehabt: Brenda erholte sich leichter von Allans Tod als von seiner Untreue. Dieses unbegreifliche Phänomen weiblicher Gefühlsbeschaffenheit mußte ich erkennen, ob ich wollte oder nicht. Brendas Briefe wurden mehr und mehr zuversichtlich und sie enthielten sogar eine gewisse gedämpfte Vorfreude auf das Kind, dessen Existenz sich immer deutlicher ankündigte und versicherte und in dem sie, ich konnte nicht länger daran zweifeln, einen vollwertigen Ersatz für den Mann finden würde, der es gezeugt hatte. Wie ich es im Spott prophezeit hatte, erfüllte sich das Schicksal der beiden Frauen, die, als er noch lebte, unter keinen Umständen auf Allan hatten verzichten wollen. Brenda erwähnte ab und zu Sally, die einen guten, wenn auch etwas beschränkten jungen Mann gefunden hatte, der bereit war, die Vaterschaft für Allans Liebesprodukt anzutreten. Sally war illusionslos in bezug auf den Mann, aber voller Zuversicht und Freude in der Erwartung eines Lebens mit dem Kind, mit der fleischgewordenen Erinnerung an eine Liebe, auf die sie jetzt verzichten konnte, weil sie es mußte. Ich bin sicher, Allan würde über die friedliche Aufnahme, die sein Tod gefunden hatte, enttäuscht sein; aus seinem Sterben wurde Leben.

Im April erblickte Aline Dennet das Licht der Welt, zwei Monate später folgte Alice Turpin. Armer Allan, glücklicher Allan! Welchen neuen Komplikationen bist du aus dem Weg gegangen, indem du dem Impuls folgtest, den dir eine halb Verrückte eingab, die dich, so viel weiß ich sicher, mehr liebte als die beiden Frauen, die dich um-

brachten. Heute vor einem Jahr, in der gleichen Stunde, warst du mir sehr nahe und ich hätte dich beinah geküßt. Aber ich fühlte das Gewicht jedes einzelnen meiner Jahre und besonders der, die ich älter war als du, und ich wollte nicht ausgelacht werden. Darum flüchtete ich aus der Wirrnis meiner Empfindungen in mein geliebtes Reservat der Ironie, und mein Leichtsinn tötete dich ebensosehr wie die penetrante Liebe von Brenda und Sally. Aber ich darf mich wohl damit trösten, daß meine frivolen Vorschläge nicht allein dich bestimmen konnten: wahrscheinlich lag die Pistole schon bereit und der Entschluß war schon vorgefaßt, als ich ihn nur noch festigte.

Ich biete ein erbarmungswürdiges Bild, wenn ich mich so zu rechtfertigen bemühe. Sollte ich nicht zufrieden sein, wenigstens *einen* Anteil am Leben eines Mannes zu haben, der mich zu lieben und zu empfinden lehrte, wie ich es Jahre der Langeweile hindurch nicht verstand: die Schuld an seinem Tod.

ANMERKUNGEN

Jakob Michael Reinhold Lenz, Dramatiker, Lyriker und Theoretiker de Sturm und Drang, geb. 1751 zu Seßwegen in Livland, gest. 1792 z Moskau. Das Gedicht ›Unser Herz‹ ist in zwei Fassungen überliefert. Di hier wiedergegebene, von Lenz selbst veröffentlichte Fassung wurde in de Hamburger Wochenschrift ›Der Bürgerfreund‹ vom 1. März 1776 ge druckt.

Die ›Rede über Lyrik und Gesellschaft‹ von Theodor W. Adorno hat ver schiedene Vorfassungen. Es liegt ihr ein Vortrag für die Funk-Universitä des RIAS zugrunde; in der wesentlich erweiterten und umgearbeitete Form wurde sie im Dezember 1956 in Berlin in der Aula der Hochschul für Politik gehalten.

Kurt Leonhard, geb. 1910 in Berlin, lebt in Eßlingen. Lyrik, kunsthistori sche Essays, Übersetzungen. Seinem Essay liegt, als Vorfassung, ein Vor trag zugrunde, den er beim Internationalen Deutschen Schriftstellertreffe zu Überlingen hielt.

Friedrich Rasche, geb. 1900 zu Radeberg bei Dresden, lebt in Hannover Lyrik, Novelle, Essay.

Die Erzählung ›Die Dirne‹ stammt aus dem Nachlaß von Gustav Sac (Dramatiker, Romancier), der von Paula Sack verwaltet wird.

Gabriele Wohmann-Guyot wohnt in Darmstadt. Die hier abgedruckte Er zählung ist ihre erste Veröffentlichung.

MARGINALIEN

Nicht erst von heute

Der Schmecker: Ich bitte, gebt mir Licht,
Herr, ich versteh euch nicht.

Antwort: Sobald *Ihr* mich versteht,
Herr, bin ich ein schlechter Poet.

J. M. R. Lenz, Epigramm aus dem Jahre 1774 mit der Überschrift »Über die Dunkelheiten in Klopstock und anderen«

Nun singen sie wieder

Ärgernis erregte kürzlich in Konstanz die Aufführung des Stückes ›Draußen vor der Tür‹ von Wolfgang Borchert. Einige Leute verließen das Theater während der Vorstellung, und schon am nächsten Tage trafen beim Intendanten geharnischte Protestschreiben ein. Die Protestler wiesen darauf hin, daß Borcherts Werk ein ›gefährliches Tendenzstück‹ sei, eine ›giftige Saat säe‹ und die ›leider bestehende Kluft zwischen der älteren und jüngeren Generation noch vertiefe‹. Ebenso wie die gesamte Aufführung ›tendenziöse Zerrbilder des Nihilismus und die Sinnlosigkeit des Daseins‹ demonstriere. Da die Proteste bis zum Stadtrat gingen und dieser sich als nicht stark genug erwies, wurde dem Intendanten nahegelegt, das unerwünschte Stück abzusetzen, was dieser jedoch ablehnte.« *Nürnberger Nachrichten, 21. 12. 56*

»Manche starben, ›pro patria‹, nicht ›dulce‹, nicht ›et decor‹...
Schritten bis an die Augen tief in der Hölle,
Glaubten Lügen der Greise, kehrten dann heim
Ohne Glauben, heim zu der Lüge,
Heim zu vielfachem Trug.
Heim zu alten Lügen, neuer Schmach...« *Ezra Pound*

Leicht fertig

»Wozu aber mit kritischen Handgranaten nach lyrischen Spatzen werfen? Zumal diese assoziative Ideen-Flucht und Bild-Zerreißung wohl mehr eine juvenile Ungebärdigkeit verrät als einen generationstypischen Willen zu bestimmten Ausdrucksmitteln.« *John Halding zur Lyrik der Gegenwart*

Begleitschreiben

›als einer dem Verfasser seinen Hut zurückgeschickt, den er mit seinem eigenen verwechselt hatte‹:

»Ich dacht es wohl, Du armer Tropf!
Er paßte nicht auf Deinen Kopf.« *Lenz, 1774*

Diesem Heft liegen Prospekte folgender Verlage bei: Paul List Verlag München, Verlag Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.